في أصول الأدب

القسم الأول

المحـــــاضرات

الأدب وحظ العرب من تاريخه(*)

ليست دراسة الآداب ولا فقه تاريخها مما يدخل فى باب التخصص ولا مما يلائم فريقاً دون فريق ، لأن الأدب هو الجزء الروحى من كل إنسان ، والقبس الإلهى فى كل قلب ، والخصيصة الإنسانية التى تميز بها آدم من كل حى . فكل امرىء فى الناس يحب أن يكون أفصح ذى لسان وأبلغ ذى لب ، وليس كل إنسان يحب أن يكون طبيباً أو مهندساً أو فيلسوفاً أو معلماً أو ذا صناعة . وإن الرجل لتستفزه طيرة الغضب إذا جردته من الأدب أو جهَّلته بمعاريض الكلام؛ ولكنه لا يرى بأساً ولا غضاضة إذا جهَّلته بما لا يدخل فى علمه ولا يجرى فى فنه . وحال الأدب مقياس صحيح لحال الشعوب ، فحيثما كثر علاجه ووفر نتاجه ونبل غرضه ، دل على سمو الروح ولطف الحس وشرف العاطفة وقوة الإنسانية . أما نكد الخواطر وخدَر المشاعر وجدب الخيال واجتواء الأدب فهي أمراض المادية وأعراض الحيوانية وشواهد البلادة وآثار المنفعة . ولعمرى ما بُلّغت رسالات الله إلى خلقه إلا بلسان الأدب ، ولا انجلت عمايات النفوس إلا بنور الحكمة ، ولا كفكف شِرَّة الشهوات إلا حدودُ الدين ، ولا هدهد آلام الإنسانية إلا أنغام الشعر ، ولا رسم المثُل العليا للناس إلا وساوس الأحلام ، ولا نهج للانسانية طريق الكمال إلا الأنبياء والحكماء والأدباء والمصلحون ، وكلهم قد فجر الله ينابيع الحكمة من قلبه ، وأفاض سيول البلاغة على لسانه

ولولا خلال سنَّها الشعر ما درى بناةُ المعالى كيف تُبنى المكارم

سيداتى وسادتى ! لماذا يشتد الآن أنين الضعيف وصراخ الفقير وزُحار

(*) ألقيت هذه المحاضرة فى بغداد في ١٧ يناير سنة ١٩٣٠

الأجير ؟ ولماذا يتحلب ريق الغرب شهوة لازدراد الشرق ، ويعلو دائماً صوت الباطل على صوت الحق ، ويختفي وجه الفضيلة الوسيم وصوتها الرخيم بين دخان المعامل وعجيج المصانع ودوى المدافع ؟ ولماذا تنقلب أخلاقنا الجميلة الموروثة فى نظر المدنية الحديثة رذائل ، فيسمّي تواضعنا جبناً وكرمنا ملقاً وتسامحنا استكانة ؟ السبب يا سادة أن جسم الإنسانية فى هذا العصر عصر الكهرباء قد عظم وضخم وانداح بطنه وانبسطت عظامه وامتد قوامه حتى فاق العملاق وأربى على التنين الخرافى الذى زعموه ذا سبعين ألف رأس ، وسبعين ألف عين ، وسبعين ألف لسان ، وسبعين ألف يد ، وسبعين ألف رجل ، إلى آخر هذه الألوف المؤلفة ! فبعد أن كان شخص الإنسانية يسمع بالأذن أصبح يسمع بالمكروفون ، و بعد أن كان يرى بالعين أصبح يرى بالتلسكوب والمكرسكوب ، و بعد أن كان يعمل باليد أصبح يعمل بالآلات المختلفة وقد جاوزت الحد وخرجت عن نطاق العد ، و بعد أن كان يمشي على رجلين أصبح يطوى الكرة على سيارة وقطار ، ثم لم يكتف بكل ذلك حتى طار !

ذلك هو جسم الإنسانية يا سادة ، تأملوه يهلكم بجسامة بدنه وسماجة منظره وغلظ ألواحه وشدة أسْره ؛ ثم تأملوا بعد ذلك الروح الذى يعمره تجدوه لا يزال على القياس الأول ضئيلا عليلا لا يشع فى هذا الهيكل الضخم إلا كما يشع المصباح الخافت فى الليل البهيم . بقى هذا الروح الإلهي السامى ضاوياً ذاوياً لأنهم استغنوا عنه بروح الكهرباء ، وحرموه ما يلائمه من صالح الغذاء . وكيف يجد هذا المسكين غذاءه فى معامل الغازات ومصانع المدمرات ومصافق العقود ومصارف النقود و بيوت التجارة وأندية السياسة ؟ إنما كان يُغَـذى فى زمن الأخلاق والعواطف بالدين ، و ينمي بالحكمة ، و يقوى بالأدب . فإذا أردنا أن نلائم بين روح الإنسانية وجسمها ، ونوفق بين قلبها وعقلها ، ونقرب بين عاطفتها ومنفعتها ، فلنحارب المادة بالأدب ، والإلحاد بالدين ، والأنانية بالغيرية . ولنبالغ فى دراسة الأدب الصحيح وممارسته ، فانه شعاع الحس اللطيف وعطر النفس الزكية

وعصارة القرائح الخصيبة . وقد علمنا أنه طبيعة من طبائع الفرد ، وضرورة من ضرورات المجتمع ، ووسيلة من وسائل الكمال . وهذا يصدُق على كل أدب فى كل لغة ؛ غير أن لدراسة أدبنا العربى ميزة خاصة وضرورة ملزمة ، لأن العالم العربى ينبعث الآن بعد موت طويل ، ويتحد بعد تشتت وبيل ، ويتحرر بعد استعباد ظالم ثقيل ؛ فما الذى يغذى نهضته ويقوى وحدته ويحقق حريته ؟ هو الأدب العربى ولا ريب ! لأنه صلة الأول بالآخر ، ورباط الماضي بالحاضر ، وتراث الأجداد للأحفاد ؛ وهو أرواح آبائنا وعقول أدبائنا تتدفق فى دمائنا وأعصابنا فتملأنا حياة وقوة وفخراً وأملا وعملا وحرية وعزة .

لولا الأدب العربى لصارت مصر فرعونية ، ولولا الأدب العربى لأصبحت بغداد تركية ، ولولا الأدب العربى لما استطاع أحد منا الآن أن يملأ ما ضغيه فخراً بأن له قديماً كان جديد العالم ، وثقافة كانت عقيدة الشعوب ، وعقلية كانت معلمة الأمم . ولولا الأدب العربى وحرصنا عليه واعتدادنا به واستمدادنا منه لوقعنا فى العبودية العقلية وهي أشد خطراً وأسوأ أثراً من العبودية الجسمية ؛ لأن العبودية الجسمية لا تتعدى الأجسام والحطام والعَرَض ، ومثلها مثل الجسم يرجى شفاؤه متى عرف دواؤه ؛ أما العبودية العقلية فهى تسلط أمة على عقل أمة أخرى بمحو لغتها وقتل قوميتها وقطع ما بينها وبين آدابها وتقاليدها ، فتصبح جسما بلا روح ، وقلباً بغير عاطفة ، ونفساً بدون شرف ، ووجوداً من غير غرض . وذلك كاستعباد العرب للفرس والقبط والبربر بالأمس ، واستعباد فرنسا للجزائر وتونس ومراكش اليوم . وهذه العبودية حكمها حكم العقل إذا ذهب ، والروح إذا زهق ، فلا يرجى لمخبول شفاء ، ولا ينتظر لمقتول حياة .

عرفت مصرُ أيها السادة للأدب العربى خطره وأثره فى نهضتها فجعلته لب التعليم وجوهر الثقافة ، وأخذت تساير به المدنية ، وتدفع به فى مجال الآداب الحية ، فألفت اللجان لنهج طرائقه ، وشجعت الأدباء على تمحيص حقائقه . ولكننا حين أردنا البناء وقعنا منه فى كَبَد ، لأن الأساس منهار الجرف منقضُّ الدعائم من طول

ما عبثت به أحداث الزمان وأحداث الإنسان فى عصور الوهن والجهالة ، والأدب والعلم والدين تشوهها الأضاليل والأباطيل فى عهود العمى والضلالة . فاجتهدنا أن نصور من أدبنا المطمور هيكله العظمى ، فرسمنا الخطوط وقدّرنا الحدود وحددنا الأطوار على وجه التقريب ؛ ثم عدنا ننقب عن بقاياه فى الأنقاض على ضوء العلم الوضعى، وطريقة الأدب الغربى ، ومعونة النقد المنطقى، واصطناع المقياس المقارَن ، كما يصطنعه الفقهاء والمشترعون حين يوازنون بين القوانين القديمة والحديثة ليزدادوا فقهاً فى أصول الأحكام وعلماً بأطوار التشريع . ثم سلكنا فى تجديد أدبنا وجلائه طريق الشك من جهة ، و إظهار النقص من جهة أخرى ، لاعتقادنا أن الشك طريق اليقين ، وأن الشعور بالنقص مبدأ الكمال . و إذا كان بعضنا قد أسرف فى الشك فلأن الجامدين الذين حاطوا القديم بسياج من العصمة ، وضربوا حوله هالة من التقديس، يسوغون هذا الإسراف و يستوجبون هذا العنف؛ والمنصف الحكيم يعرف من موقف الخصمين المتطرفين أين يكون الوسط

لا نريد يا سادة أن نهدم لنصبح من غير أدب ، ولا أن نظهر النقص لنسىء إلى مجد العرب ؛ إنما نريد أن نغير ما بأنفسنا من خمود وتقليد وجهل ، ليغير الله ما بنا من تأخر وعبودية وظلم . لا نريد أن نَرْأَم جروحُنا على فساد ونغَل ، ولا أن نقيم صروحنا على خَواء وخلل ؛ و إن أدبنا بحمد الله لا يزال قوياً فتياً يشادّ الزمن و يجالد الحوادث و يفيض بالحياة فيضان النيل والفراتين و بردى ، وواجبنا ألا ندعه يفيض فى الصحارى والسهول . واجبنا أن ندبره بإقامة القناطر والجسور، وأن نطهر مجراه من الأعشاب الدنيئة والصخور ، وأن نحول تياره إلى الأراضي القريبة الخصيبة ، فيجعل منها ربوعاً عامرة وجناناً ناضرة فيها متاع الأذن بالتغريد والشدْو ، ولذة العين بالرواء والبهجة ، وشهوة النفس بالذكاء والعطر ، وسعادة العالم بالسلام والوئام والمحبة

أما الزهاوى والرصافي ، والمطران والخورى ، وحافظ وشوقى ، فهم الأوتار السليمة الباقية من قيثارنا المفقود . يشجوننا غالباً بألحان الذكرى فنأسى على

الماضي ، و يطر بوننا أحياناً بأنغام الأمل فنفرح بالمستقبل . و إنا لنرجو متى وجد هذا القيثار وأكملت هذه الأوتار أن يصنع شعراؤنا ما صنع كتابنا فيؤلفوا من الألحان الشرقية والغربية موسيقى جديدة يتقدمون بها كتائب الجهاد إلى محاربة الفساد وغزو الاستعباد وتثبيت الحرية

* * *

بعد هذه المقدمة الوجيزة يا سادتى فى صلة الأدب بالفرد والجماعة ، وأثره فى وحدتنا ونهضتنا ، أنتقل إلى تحديد معنى الأدب وتاريخه لأخلص من ذلك إلى الغاية التى توخيتها من هذه المحاضرة

إن لفظ الأدب من الألفاظ القليلة التى كتب الله لها العظمة والشهرة والخلود ؛ فهي من أنبه الكلمات ذكراً وأطولها عمراً وأحفلها تاريخاً وأشرفها معنى وأوسعها دلالة . اختلفت عليها التغيرات وكثرت لها التعريفات وقامت حولها المجادلات والمناظرات ، ولا تزال في حاجة إلى الدرس والبحث والتحديد لتطور مدلولها بتطور العلم والحضارة

عرف الجاهليون ولا ريب هذه الكلمة واستعملوها على التعاقب في معان ثلاثة على ما استقراه الأستاذ نلينو

استعملوها أولاً في معنى الطريقة المحمودة والعادة الحسنة ، ثم استعملوها في الأخلاق الكريمة والشمائل الموروثة ، ثم توسعوا فيها فأطلقوها على تهذيب النفس وتعليم المرء ما أثر من المحامد والمعارف . ولا عبرة بقول من نفى ذلك مستدلا بعدم ورودها بهذا المعنى فيما صح من الشعر القديم وفى القرآن الكريم ، فإن ورودها على لسان الرسول (ص) في حديثه للامام على كرم الله وجهه حين قال له : يا رسول الله نحن بنو أب واحد ونراك تكلم وفود العرب بما لا نفهم أكثره . فقال له الرسول: أدبنى ربى فأحسن تأديبى ، ور بيت في بنى سعد . وورودها على ألسنة الصحابة والتابعين دليل على وجودها في الجاهلية ، لأن الرسول لم يرتجلها ارتجالاً و إنما استعملها استعمالاً بدليل فهم الإمام لها دون سؤال ولا مراجعة . أما

الشك والخلاف فهما في أصل هذه الكلمة ؛ فإن عدم وجودها فيما عرف من اللغات السامية ، وندرة ورودها في اللغة الجاهلية ، حدا باللغويين إلى أن يلتمسوا لها أصلا بالتمحل أو الفرض . فقال لغويونا إنها من الأدْب بمعنى الدعاء ، لأن الأدب يأدب الناس إلى المحامد وينهاهم عن المقابح . وهو تعليل بيِّن التكلف ظاهر البطلان . ورأى الدكتور نلينو المستشرق الإيطالى أن بين الأدب والدأب اتفاقاً في المعنى الأصلى وهو السنة والعادة ، فظن أن العرب جمعوا أدباً على آداب ، كما جمعوا رأساً على آراس وبئراً على آبار ، واصطلحوا بهذا الجمع على السنن المحمودة المتبعة ، ثم اشتقوا منه على توالى الحقب مفرداً جديداً هو الأدب . ولسنا ننكر مذهب العرب في القلب ، ولا اشتقاقهم أفعالاً مجردة جديدة من أفعال مزيدة ، فقد قالوا : تقى يتقى تُقى وتقية وتقاة ، من اتقى يتقى ، وأصله وقى ، وتخذ يتخذ تخذا من أخذ ، وتله يتله تلها أى ذهل وتحير من شدة الوجد من اتله يتله ، وأصله وله ، كأنهم توهموا أن التاء في كل ذلك أصلية . ولكن رأى الأستاذ على رزانته ووزانته يضعفه هذه الحلقة المفقودة وهي جمع الدأب على الآداب ، فإنه لم يرو في أثر ولم يرد في معجم . ثم جاء الأب أنستاس مارى الكرملى فاحتال للكلمة أصلا يونانياً . ويظهر من كلام الأب الفاضل أنه يعرض هذا الرأى للبحث دون أن يقطع بصحته أو يتشبث بحجته . وما دامت المسألة مبنية على الحدس والتخمين لا على القطع واليقين فلا بأس أن نضيف إلى هذه الفروض فرضاً متواضعاً بنيناه على ما أثبته بعض علماء الآثار من أن (أدب) معناها الإنسان في لغة الشومريين الذين عمروا جنوب العراق في فجر التاريخ . ومما لا مساغ للشك فيه أن قبائل سامية نزحت من الجزيرة العربية إلى أرضهم حوالى القرن الثلاثين قبل الميلاد فغزتهم وأخضعتهم واقتبست من عمرانهم ولسانهم وأديانهم . فلماذا لا نظن أن هذه الكلمة الشومرية قد دخلت العربية بلفظها ومعناها ، ثم تحولت إلى أدم أو آدم (وقلب الباء من الميم دارج) ، واستعملت كذلك فى اللغات السامية ، وبقيت العربية وحدها محتفظة بالأصل لقدمها وعدم اختلاطها . ثم استعملت هذه

الـكلمة فى الوصف استعمال المصادر فأرادوا بها الرجل الذى استكمل مزايا الإنسانية من حر الخلال وكرم الفعال وحسن السيرة ، كما يقال اليوم فلان آدمى ، وفلان إنسان . ثم قلبها الزمن على وجوه الدلالات حتى صارت إلى ما صارت إليه ؟ ومما يساعد هذا الفرض قول التبريزى فى شرح الحماسة : كان الأدب اسماً لما يفعله الإنسان فيتزين به فى الناس

ومهما يكن من القول فى أصل هذه الـكلمة فإنها دلت فى الجاهلية وصدر الإسلام على المعانى الثلاثة التي ذكرتها ، ثم ظلت فى القرنين الأول والثانى من الهجرة مقصورة على هذه المعانى ، أى العادات العامة وحسن التصرف ، ثم جملة الأخلاق الـكريمة الحاصلة من تربية النفس ، ثم جملة المعارف التى تميز الخواص . إلا أن العلوم الشرعية أطلق عليها اسم العلم منذ أواسط القرن الأول تمييزاً لها من المعارف الدنيوية القائمة على معارف الجاهلية . وظل التأديب كالأدب دالا على معنييه القديمين وهما التهذيب والتعليم . فلما بلغ العرب عهدهم الذهبى الزهى فى بغداد وازدان عمرانهم بالحضارة والعلم تطور لفظ الأدب كما تطور غيره . فتولد من معانيه الأصلية معان أُخر اقتضتها الحال : تولد من المعنى الأول وهو العادة الحسنة إطلاق الأدب علي السنة النبوية . وأول من فعل ذلك الجاحظ المتوفى سنة ٢٥٥ ﻫ فقد قال فى كتاب الحيوان فى الصفحة الثامنة من الجزء الأول : « فالذى لم يأخذ فينا بعلم القرآن ولا بأدب الرسول عليه السلام ولم يفزع إلى ما فى الفطن الصحيحة أولى بالإساءة وأحق باللائمة » ثم قال : هـذا حكم الله وآداب رسوله . وفى أواخر القرن الثالث عبروا بالأدب عن المنهج الواجب سلوكه فى تلقى علم من العلوم أو مزاولة عمل من الأعمال ؛ فأرادوا مثلا بآداب الدرس طريقة التعليم والتعلم ، وبآداب المريدين مناهج ترقى المريد فى مدارج الصوفية ، وبآداب البحث قوانين المناظرة التى يجب اتباعها فى الرد والقبول . وربما رادف الأدب الواجب ، فقد قال الإمام الغزالى المتوفى سنة ٥٠٥ ﻫ فى كتاب الأدب فى الدين : آداب الرجل مع الزوجة ، وآداب الوالد مع أولاده ، وآداب السلطان مع الرعية

ولما ورفت ظلال العيش فى مدن العراق والجزيرة فى القرن الثالث ، وتقلب العرب فى أعطاف النعيم أولعوا بالمنادمة والتأنق ، فأطلقوا الأدب على الأناقة فى اللباس والطعام ، واللباقة فى الحديث والكلام ؛ فكان الأديب والظريف بمعنى واحد . ثم تولد من المعنى الثالث وهو جملة المعارف غير الشرعية إطلاق لفظ الأدب على جميع ما ترجم من العلوم ونقل من الألعاب والفنون بعد أواسط القرن الثانى . يدلنا على ذلك ما روي عن الوزير الحسن بن سهل المتوفى سنة ٢٣٦ أنه قال : « الآداب عشرة : فثلاثة شهرجانية ، وثلاثة أنوشروانية ، وثلاثة عربية ، وواحدة أربت عليهن . فأما العود ولعب الشطرنج ولعب الصوالج فشهرجانية ، وأما الأنوشروانية فالطب والهندسة والفروسية ، وأما العربية فالشعر والنسب وأيام الناس . وأما الواحدة التى أربت عليهن فمقطعات الحديث والسمر وما يتلقاه الناس بينهم فى المجالس » وجاء في إحدى رسائل الجاحظ قوله : « إنا وجدنا الفلاسفة المتقدمين فى الحكمة ذكروا أن أصول الآداب التى يتفرع منها العلم لذوى الألباب أربعة : فمنها النجوم وأبراجها وحسابها ، ومنها الهندسة وما اتصل بها من المساحة والوزن والتقدير ، ومنها الكيمياء والطب وما يتشعب من ذلك ، ومنها اللحون ومعرفة أجزائها ومخارجها وأوزانها » . فأدخل الجاحظ فى الأدب كما ترون جميع العلوم المسماة بالرياضية ، و بعض العلوم المسماة بالطبيعية فى تقسيم العلوم المنسوب إلى أرسطاليس

وشبيه بقول الجاحظ ما ورد فى الرسالة السابعة من رسائل إخوان الصفاء التى صنفت بالبصرة أواسط القرن الرابع وطبعت بمصر : « اعلم يا أخى بأن العلوم التى يتعاطاها البشر ثلاثة أجناس : منها الرياضية ، ومنها الشرعية الوضعية ، ومنها الفلسفية الحقيقية . فالرياضية هى علم الآداب التى وضع أكثرها لطلب المعاش وصلاح أمر الحياة الدنيا ، وهى تسعة أنواع : أولها علم الكتابة والقراءة ، ومنها علم اللغة والنحو ، ومنها علم الحساب والمعاملات ، ومنها علم الشعر والعروض ، ومنها علم الزجر والفأل ومايشا كله ، ومنها علم السحر والعزائم والكيمياء والحيل ومايشا كلها ،

ومنها علم الحرف والصنائع ، ومنها علم البيع والشراء والتجارات أو الحرث والنسل ، ومنها علم السير والأخبار » .

ولكن إطلاق الأدب على الفنون والصناعات وجميع العلوم غير الشرعية لم يدم بعد عهد إخوان الصفاء ، فقد ضيقوا مدلوله حتى قصروه على علوم اللغة العربية ، ولم يعين هذه العلوم أحد إلى أواخر القرن الخامس . فلما أنشئت المدرسة النظامية ببغداد وجعل لدراسة الأدب فيها موضع عَنوا بها ثمانية علوم ، وهى النحو واللغة والتصريف والعروض والقوافى وصنعة الشعر وأخبار العرب وأنسابهم . ثم جاء الزمخشرى المتوفى سنة ٥٣٨ هـ فعرّف علوم الأدب بأنها علوم يحترز بها عن الخلل فى كلام العرب لفظاً وكتابة ، وجعلها اثنى عشر علماً باضافة المعانى والبيان والإملاء والإنشاء إلى ما تقدم . وظل هذا التقسيم متبعاً حتى اجتاز بنا الزمن الدائب المجد بيداء التيه والجهالة والموت ، و بلغ بنا حدود العصر الحديث ، فعدنا إلى طريق الوجود فوجدنا قيادة ركب الحياة أصبحت للغرب بعد أن كانت للشرق ، فما استنكفنا أن نجعل تلاميذنا بالأمس معلمينا اليوم ، وأخذنا نتلقى عنهم العلم والأدب والفن والحضارة بطريق الترجمة والتلمذة والرحلة ، وهبت لغتنا تنتعش وتنمو بالاقتباس والاحتذاء والتعريب ، فكان من الألفاظ التى تطور مدلولها وتحدد معناها لفظ الأدب ، فقد وُضع مقابلاً لكلمة لتيراتور **Litterature** فى الأدب الأوربى ، وضعها هذا الوضع على ما يرجح المعلم بطرس البستانى فى دائرة معارفه التى أخذ يطبعها فى بيروت سنة ١٨٧٦م ؛ ولكلمة لتيراتور **Litterature** عند الفرنج معنيان : معنى عام ومعنى خاص . فالمعنى العام دلالتها على جميع ما صنف فى أى لغة من الأبحاث العلمية والفنون الأدبية ، فتشمل كل ما أنتجته خواطر العلماء وقرائح الكتاب والشعراء . أما المعنى الخاص فيراد بها التعبير عن مكنون الضمائر ومشبوب العواطف وسوانح الخواطر بأسلوب إنشائى أنيق مع الالمام بالقواعد التى تعين على ذلك . فأصبح لفظ الأدب اليوم اصطلاحاً على هذين المعنيين ، وصار تاريخه بالطبع يتبعه فى العموم والخصوص . فتاريخ الأدب بمعناه الأخص علم يبحث عن

أحوال اللغة وما أنتجته قرائح أبنائها من بليغ النظم والنثر فى مختلف العصور ، وعما عرض لها من أسباب الصعود والهبوط والدثور ، و يعنى بتاريخ النابهين من أهل الكتابة واللَّسَن ونقد مؤلفاتهم و بيان تأثير بعضهم فى بعض بالفكر والصناعة والأسلوب . أما تاريخ الأدب بمعناه الأعم فهو وصف مسلسل مع الزمن لما دوِّن فى الكتب وسجل فى الصحف ونقش فى الأحجار تعبيراً عن عاطفة أو فكرة ، أو تعليما لعلم أو فن ، أو تخليداً لحادثة أو واقعة . فيدخل فيه ذكر من نبغ من العلماء والحكماء والمؤلفين و بيان مشاربهم ومذاهبهم وتقدير مكاناتهم فى الفن الذى تعاطوه ليظهر من كل ذلك تقدم العلوم جميعها أو تأخرها .

وتاريخ الأدب بمعنييه علم حديث النشأة ، ابتدعه الإيطاليون فى القرن الثامن عشر ، ثم نما بنمو العلوم التاريخية والاجتماعية والنفسية والسياسية والاقتصادية . وليس غريباً أن يجهله الغرب إلى هذا العهد ، فان الغرب لم يخلق إلا منذ ذلك الحين . إنما العجب الغريب أن يجهله الشرق ومن الشرق انبثق النور وانتشر العلم وعرف الأدب . وأعجب العجب أن العرب الذين خلقوا من النحو فلسفة ، ومن التوحيد البسيط منطقاً ذا أقيسة وجدلا ذا قواعد ، لم يقعوا على هذا الفن ولم يفطنوا إليه .

وسبب ذلك ياسادة أن العرب الذين تميزوا من الأمم كلها فى التاريخ الخاص فشلوا كل الفشل فى التاريخ العام . فهم فى التاريخ الخاص أو تراجم الأشخاص قد بلغوا غاية الإتقان وجازوا حدود الافتنان وذهبوا فيه كل مذهب . فقسموا كتبه إلى عامة وخاصة : فالعامة تترجم بالنابهين على تباين أوطانهم وأزمانهم وعلومهم ، وهى إما مرتبة على حسب الأسماء أو على حسب الأنساب . فالأول منهج ابن خلكان فى كتاب وَفَيات الأعيان ، وابن شاكر الكتبى فى فوات الوفيات ، وصلاح الدين الصفدى فى الوافى بالوفيات . والثانى منهج عبد الكريم السمعانى في كتاب الأنساب . وقد ترتب على أزمنة الوفيات كما فعل أبو الفداء وشمس الدين الذهبي وابن كثير مثلاً . وأما الكتب الخاصة فأنواع شتى ، منها طائفة وضعت لمن اشتهر فى علم أو فن بعينه فى جميع العصور كبغية الوعاة للسيوطى ومعجم الأدباء

لياقوت وتاريخ الحكماء لابن القفطي — وهذه الكتب مرتبة الأسماء على حروف الهجاء ، ونزهة الألباء فى طبقات الأدباء لابن الأنبارى ، وهي مرتبة على حسب الأعصر ؛ وذلك الترتيب هو الغالب فى طبقات المحدثين والمفسرين والفقهاء .

وأحيانا توضع بغير ترتيب ما ، كما فعل صاحب الأغانى . ومنها طائفة وضعت لمن اشتهر فى فن مخصوص فى عصر مخصوص كيتيمة الدهر للثعالبي ، ودمية القصر للباخرزى ، وخريدة القصر لعماد الدين الأصفهانى . والمألوف في هذا النوع أن ترتب التراجم على حسب البلدان . ومنها ما وضع لمن نبغ في فن خاص كقلائد العقيان للفتح بن خاقان ، والدرة الخطيرة فى شعراء أهل الجزيرة لابن القطاع الصقلى . ومنها طائفة وضعت لمن اشتهر في قطر أو مدينة كتاريخ بغداد للخطيب البغدادى ، وتاريخ دمشق لابن عساكر ، ومعالم الإيمان فى معرفة أهل القيروان لابن ناجى . ومنها كتب الرحلات ، يذكر فيها العلماء والأدباء على حسب ملاقاة المؤلف لهم أثناء سفره كرحلة ابن جبير الكنانى ورحلة أبى محمد العبدرى البلنسي ورحلة عبد الله ابن محمد العياشي . وحسبكم ذلك أيها السادة برهاناً على أن العرب قد شأوا جميع الأمم في هذا النوع من التاريخ ، وهو غير تاريخ الأدب طبعاً ، لأنه مبنى على أخبار مفردة غير مرتبطة لاتظهر مابين الشعراء أوالكتاب من علاقة فى الصناعة والغرض والأسلوب ، ولا تذكر ما عرا الشعر والنثر من تحول وتقلب . أما التاريخ العام فطريقتهم فى سوقه ملتوية عقيمة ، وعقليتهم في فهمه ضعيفة سقيمة ، ونظرتهم في حوادثه سطحية كلية ، لأنهم يسردون السنين سنة فسنة ويروون ماوقع في كل سنة من الحوادث على تباين الأمكنة واختلاف الموضوعات ، فيصبح تاريخ كل سنة مجموعة أخبار مفككة مشتتة لا صلة بينها ولا رابط . وهذه الطريقة هى الأصلية عندهم كما يؤخذ من تسميتهم هذا الفن بالتاريخ أى التوقيت ، خلافاً لتسمية اليونان إياه (هستوريا) ومعناها الرواية والتحقيق، لجمعهم في قص الحوادث بين الأسلوب الخلاب والبحث الدقيق . وأشهر من نهج هذه الطريقة أبو جعفر محمد ابن جرير الطبرى وابن الأثير الجزرى وإسماعيل أبو الفداء وعمر الوردى .

وهناك طريقة أخرى وهى رواية الحوادث على حسب سياقها ما أمكن ذلك ، وقد اتبعها المسعودى في مروج الذهب وابن خلدون و بعض ذوى الكتب المختصرة كابن الطقطقي وابن العبرى . وهؤلاء وأولئك قد جانبوا سبيل النقد محاباة للخلفاء ومهاواة الملوك ، وكالوا الحوادث جزافاً دون تحقق من صوابها ولا نظر فى أسبابها وأعقابها ، وأهملوا النظر فى المسكوكات والمخطوطات والأوراق الرسمية ، وأمسكوا عن الخوض فى أحوال الأمة الاقتصادية والاجتماعية ، قانعين بأخبار الحرب والفتح والولاية والعزل والولادة والوفاة ، وفاتهم أن تبدل الأحوال والأطوار وتغير الميول والأفكار وتطور العادات والمعتقدات فى طبقات الأمة له أثر عظيم فى سياستها . على أننا نكلف العرب شططاً إذا طلبنا منهم إتقان التاريخ وليس لديهم وسائله ، فان المؤرخ لا يتسنى له التحصيل والتحليل والبحث إلا باستكمال بعض العلوم الضرورية التى كان يجهلها العرب وغير العرب كعلم السجلات وعلم المسكوكات وعلم الآثار وعلم النقد وعلم الاقتصاد وعلم الإحصاء . ولذلك كان الإيطاليون أول من اهتدى إلى التاريخ الحديث ، لأن أكثر هذه العلوم قد أثمرت بواكيرها فى ديارهم منذ أوائل القرن الخامس عشر للميلاد ، وهو فجر النهضة الأوربية بعد ذلك الليل الحالك الطويل . فإذا علمنا أن فن التاريخ الصحيح لم يكن فى طوق العرب لعجزهم عن وسائله وجهلهم بعلومه ، أدركنا سبب قصور العرب عن تاريخ الأدب لأنه فرع من التاريخ العام ، والجهل بالأصل يستلزم غالباً الجهل بالفرع . وكان التاريخ الأدبى فرعاً من التاريخ العام ، لأن الأدب كما قلنا هو التعبير عن العواطف والأخيلة والأفكار ، وهي أمور تتأثر بتقلب أحوال العيش وتطور المجتمع الإنسانى وتغير النظام السياسي ؛ والبحث فى هذه التقلبات والتطورات هو موضوع علم التاريخ . وأرى يا سادة أن توضيح العلاقة الوثيقة بين التاريخ السياسي والتاريخ الأدبى تقتضي بسط القول فى العوامل المؤثرة فى الأدب وهو موضوع متشعب أرجو أن ألم بأطرافه إذا سمحتم فى المحاضرة الآتية .

العوامل المؤثرة فى الأدب (*)

ليس الأدب إلا التعبير القوى الصادق عن مشاعر المرء وخواطره وأخيلته ، وهذه تتأثر بأحوال العيش وأنواع العقائد وأطوار المجتمع وأنظمة الملك وتقلبات السياسة . ومن المفيد الإلمام بهذه العوامل المؤثرة فى الأدب لتكون دستور المؤرخ وشريعة الأديب ونبراس الباحث فيما يصدر عن الإنسان من كد الأذهان وفيض القرائح . فمن هذه العوامل :

(**طبيعة الإقليم ومناخ البلد**) : وأثرهما فى حياة الناس وسلائل الأجناس معلوم فى بدائه العقول . فأحوال الاقليم هى التى تنهج لساكنيه سنن معاشهم ونظام اجتماعهم ، وتكون الكثير الغالب من أخلاقهم وطباعهم . ومناظره هى التى تربى ذوق أبنائه ، وتغذى خيال كتابه وشعرائه . فالشعر الجاهلى مثلا صورة صادقة لطبيعة البادية وحياة البدو : فألفاظه خشنة كالجبل ، ومعانيه وحشية كالأوابد ، وأساليبه متشابهة كالصخر ، وأخيلته مجدبة كالقفر ؛ ولن تجد فى غير الجزيرة العربية أمثال الشنفرى وتأبط شرا والسليك ابن السلكة من هؤلاء الشعراء الصعاليك الذين تغنوا بحياة البادية ومناظرها وأباعرها وغزلانها وكثبانها وأطلالها وجبالها بشعر متين الحبك صادق الوصف جاف اللفظ عنجهى الخيال . وقد اختلف الشعر فى شبه الجزيرة نفسها باختلاف الأماكن : فهو فى نجد غيره فى الحجاز ، وهو فى أهل الوبر غيره فى أهل المدر . ولهذا العامل وحده نعزو انقراض الأراجيز وهى أقدم الأطوار لشعر البادية حين ارتحل ناظموها من الصحارى المجدبة إلى سواد العراق وريفه . وفى حواشي العراق

(*) ألقيت هذه المحاضرة فى بغداد فى ٢٤ يناير سنة ١٩٣٠

وظلاله ، وخمائل نجد وجباله ، اخضر عود الشعر واستقام وزن القصيد . ومن ثم قال النقاد : إن امرأ القيس ومهلهل بن ربيعة وعمرو بن قميئة هم أول من قال الشعر وطال القصائد ، وما كانوا في الواقع إلا زعماء النهضة الأدبية فى هذه البلاد .

وظل عامل الطبيعة يفعل فعله في الأدب خلال القرون ، فخالف بين الشعر في عواصم الشرق و بينه فى الأندلس . فقد وجد شعراء العرب فى أوربا ما لم يجدوه فى آسيا من الأجواء المتغيرة والمناظر المختلفة والأمطار المتصلة والجبال المؤزرة بعميم النبت ، والمروج المطرزة بألوان النَّـور ، فهذبوا الشعر وتأنقوا فى ألفاظه ومعانيه ، ونوعوا فىأوزانه وقوافيه ، ودبجوه تدبيج الزهر ، وسلسلوه سلسلة النهر ، وسلكوا به مسلك التنوع والتجديد . وهذا العامل هو الذى يخالف اليوم بين الأدب فى مصر و بينه فى الشام والعراق . فالطبيعة المصرية تكاد تكون نائمة : فالجو معتدل فى جميع الفصول لا يكاد يختلف ، وحقول الوادى الحبيب لا تعرى من الزهور والزروع ، والسماء السافرة والصحراوان الوسيعتان لا تكاد مناظرهما تتغير . فإذا لم تكن طبيعة بلادنا نائمة ، فهى على الأقل مسالمة ، لأنها لا تزعجنا بالزلازل العنيفة ، ولا تهزنا بالعواصف الزعن ، ولا تخزنا بالبرد القارس والحر اللافح ، فطبعت أهلها على الوداعة والفكاهة والبشاشة والكسل والمحافظة على القديم من العادات والأخلاق والآداب فلا تتطور هذه الأمور فى مصر إلا بمقدار . ولذلك تجد شعرنا منضد اللفظ جيد السبك بطىء التجدد هادئ الأسلوب لين العِطف لا يأخذ الأمور إلا بالملاينة والرفق . بينما تجد الشعر في الشام شديد الحركة كثير التنوع سريع التجدد قلق الأساليب ، لتعدد المناظر واختلاف الصور وتقلب الطبيعة ونشاط الحياة . وهو في العراق قوى أبى ثائر ساخط متوثب منتشر على ألسنة الخاصة والعامة ، لالتهاب المخيلة وتوقد الشعور وصفاء الحس من إفراط الطبيعة فى الحر والبرد وغلبة الحياة البدوية على كثرة السكان

على أن عامل الطبيعة والمناخ قد أخذ يضعف منذ أواسط القرن الماضي لسهولة المواصلات وكثرة المخترعات وانتشار المدنية ، فيستطيع الإنسان أن يعيش في

آسـيا وأَفريقية كما يعيش فى أوروبا ، وسيزداد ضـعفاً فى المستقبل دون أن يمّحى ويبيد . ومنها :

خصائص الجنس : فشعر العرب يختلف عن شعر اليونان في المذهب والخيال والغرض ، وشعر ابن الرومى يختلف عن شعر ابن المعتز وقد نشآ فى بلد واحد وعصر واحد ؛ لأن الجنس الآري أميل إلى الاستقصاء والتفصيل والتحليل والتعمق ، والجنس السامى لذكاء قلبه وحدة خاطره يفهم الشيء فى لحظة ثم يلخصه فى لفظة ، فهو أميل إلى التعميم والإجمال والبساطة . ومنها :

دوام الحرب بين جنسين أو أمتين : لفتح بلاد أو صـد عاد أو تحرير وطن . فإن هذه الحروب تتمخض عادة عن أبطال ينمون فى الخيال ، ويعظمون في الصدور ، ويكبرون في الزمن ، حتي تنسب إليهم الخوارق ، وتخلع عليهم المحامد ، فتسـير بذكرهم الرواة ، وتتحدث بأفعالهم القصاص ، وتنتقل شهرتهم من فم إلى فم ، ومن جيل إلى جيل ، وهى في خلال ذلك تتسع وتفيض حتى تصبح سيرهم لدى الشـعب حديثاً وطنياً يجب أن ينشر ، وتراثاً قوميا يحرص على أن يزيد ، فيقيض الله لهذه السـير المتجمعة على طول الدهور شاعراً سمح القريحة فينظمها بأسلوب شائق ونمط جميـل . كذلك دارت الالياذة الإغريقية على حروب اليونان لأهل طروادة ، ومهابهاراته الهندية على الحرب التى نشبت بين بندهو وبنى كرو ، والشاهنامة الفارسية على تاريخ الأكاسرة ووصف الحرب التي اشـتعلت بين أهل إيران وأهل طوران ، وقد كانت تلك الحروب مفخرة الفرس الأولين ورمزاً للخلاف الدائم بين إلهي الخـير والشر ؛ وكذلك دارت أغانى رولان الفرنسية على حروب الفرنج لعرب الأندلس ، وهـذا هو الشعر القصصي Epique ، أو الملاحم Epoupé الذي خلا منه الشعر العربى لأسباب لا يتصل ذكرها بموضـوع اليوم . على أن عامل الحروب قد أثر في النثر العربى والشعر العامي وإن لم يؤثر في الشـعر الفصيح . فإن نشوب الحروب الصليبية قد

اقتضي تدوين بعض القصص الحماسية كقصة عنترة ، وسيرة بنى هلال ، والأميرة ذات الهمة إثارة للنفوس وتحميساً للشعب وتفريجاً من الهم . ومنها :

طبيعة العمران وتوزع الثروة وما يتصل بذلك من حال الاجتماع :

فإن تقدم الحضارة ورخاء العيش ونماء الثروة تؤثر في الذوق ، وتزيد في الصور ، وتساعد على نشر العلوم ، وتُنَوِّع في معانى الشعر وأساليب الكتابة . وشاهد ذلك أن مدن الحجاز حينما زخرت بالمال ونَعِمتْ بالفراغ منذ خلافة عثمان إلى أواخر القرن الأول للهجرة ، تدفق أهلها في اللهو ، وعكفوا على الغناء ، وألقوا أزمتهم في يد الصبابة ، وانقطع شعراؤها إلى الغزل فافتنّوا فيه ، وتصرفوا فى معانيه ، وأغفلوا سائر أنواع الشعر الأخرى ، كعمر بن أبي ربيعة ، وجميل بن مُعْمر ، وكثير عزة . وشاهد آخر على تأثير الأحوال الاجتماعية في الفنون الأدبية هو شيوع البذاء والفحش في شعر بعض البغداديين على عهد الرشيد والمأمون ؛ فقد حدث شيء من ذلك في الجاهلية وفى العصر الأموى حين كان الفرزدق وجرير ومن لف لفهما يتجاوبون بالفحش ويتهاجون بالبذاء ، إلا أن ذلك لم يكن مقصوداً لذاته ، وإنما كان يقال هجاءً للعدو وسباباً للخصم . أما الفحش فى شعر أبي نواس ومطيع بن إياس وحسين الضحاك وابن سكرة الهاشمى وابن الحجاج فقد كان صادراً عن خلق وناقلا عن طبع ومعبراً عن حالة . فالشعراء يقولونه ويفعلونه ، وأهل البيوتات وذوو المثالة يسمعونه ولا ينكرونه . فبماذا نعلل ذلك الفساد الذى نال الطباع العربية الحرة فجعلها تمتهن الكرامة وتلقى شعار الحشمة ؟ إذا عللناه بمفاسد الترف حين تطغى الحضارة ويثور البطَر كان هذا التعليل وحده غير فاصل ولا مقنع؛ فإن أكثر أمم التمدن الحديث اليوم قد غرقوا فى اللهو ، وشَرِقوا بالنعيم، وأمعنوا فى الخلاعة ؛ ثم لاتجد النوابغ من شعرائهم وكتابهم يجرأون على أن ينعوا على أنفسهم بالفواحش ، أو يجهروا فى كتبهم بالفضائح ، وناهيك بما حدث لفكتور مرجريت حين نشر قصة (لاجرسون) .

إنما الأشبه بالحق أن هناك سبباً آخر يساعد هذا السبب وهو كثرة الرقيق ؛ وتأثير الرقيق إنما حدث من جهتين : أولاهما قيام العبيد على تربية الأحداث فى كرائم الأسر ، وفى كثرة العبيد دناءة فى الطباع ووقاحة في القول ، فأفسدوا النشء وعودوهم هُجْر القول وفحش الحديث . وأخراهما إقحام الجوارى والسرارى خُدور العقائل ، فأعدينهن من أخلاقهن بالمجانة ، فسقطت المرأة من عين الرجل فأخذها بالعنف ، وضرب عليها الحجاب ، وأقام عليها الخِصْية على عادة الفرس ، وأقصاها عن تربية الولد وتدبير البيت ، واتخذها للمتاع واللذة . فكان من ذلك أن فشت فى الخاصة أخلاق العبيد والإماء ، فتنادروا بالفحش وأكثروا الشعر فى الأحماض والمجون[١] . وإليك شاهداً آخر على تأثير الأحوال الاجتماعية والأمور المادية فى فنون الآداب : ظهر أدب العامة أو الشعر باللغة العامية فى بغداد والأندلس في عصر واحد ؛ ففي بغداد ظهر المواليا على لسان صنائع البرامكة من العامة ، وظهر نوع آخر ذكره ابن الأثير صاحب المثل السائر قال : « بلغنى أن قوماً ببغداد من رعاع العامة يطوفون بالليل في شهر رمضان على الحارات وينادون بالسحور ويُخرجون ذلك فى كلام موزون على هيئة الشعر ، وإن لم يكن من بحار الشعر المنقولة عن العرب . وسمعت شيئاً منه فوجدت فيه معانى حسنة مليحة ، وإن لم تكن الألفاظ التى صيغت بها صحيحة » . ولكن الشعراء والأدباء استخفوا به واحتقروه ، فلم يقلدوه ولم يدوّنوه ولم يأبهوا لأربابه . وحاول أحد الأطباء الأدباء وهو محمد بن دانيال الموصلى أن يبتكر نوعاً جديداً من الأدب اقتبسه من ألعاب خيال الظل ، فألف كتاباً سماه « طيف الخيال » لخبط عمله .

وأما فى الأندلس فابتدع عبادة بن ماء السماء القزاز الموشح ؛ وابتكر أبو بكر ابن قزمان الزجل ، فطرب الناس لهما وأعجبوا بهما ، وأقبل أمراء القريض وزعماء

(١) وهناك سبب ثالث لكثرة الشعر المجونى فى هذا العصر ، هو أن الشعراء ما كانوا يعدون أشعارهم للنشر كدأبنا اليوم ، وإنما كانوا يقولونه فى مجالسهم الخاصة فتذيعه الألسنة ويدونه المؤلفون ؛ فلو أنهم كانوا يكتبون للجمهور لتخرجوا من أكثر المنشور .

الأدب على نظمهما وجمعهما ، فنبغ فيهما النوابغ واشتملت على روائعهما الكتب . فما السبب إذن فى استهجان البغداديين لأدب العامة وعزوفهم عنه ، واستحسان الأندلسيين له ونبوغهم فيه ؟ السبب يعرفه المؤرخ الباحث ، وهو أن بغداد كانت شديدة الأرستقراطية لأنها موطن الأشراف وذوى الأحساب والمثالة والثروة ، فكانوا يترفعون عن الشعب ويستخفون بأدبه وذوقه وذكائه ، ويجدون من الغضاضة أن يتحلوا بحليته ويجروا على أسلوبه . ولكن الأندلس كانت ديمقراطية غنية كأمريكا اليوم ، فلم يعتز أحد فيها بالنسب لتساويهم فيه ، ولا بالثروة لعموم الرخاء فيهم ، وحسن توزيع الثروة بينهم ؛ فكانت منازل الخاصة والعامة متصاقبة ، وأذواقهم وآدابهم متقاربة . لذلك لم يتأبَّ الشعراء والأدباء عن تقليد الأدب العامي وتدوينه . ومن هذه العوامل :

الأديان وما يتصل بها من الأخلاق والمعتقدات : وتأثير الأديان في الأدب أمر ثابت بأدلة الطبع والسمع ، فإنها تخلق موضوعات جديدة لمصنفات جديدة ، وتؤثر في الأخلاق والعواطف تأثيراً يتردد صداه في مناحى الأدب . على أن تأثيرها الذى يعنينا الآن هو إيجادها لأنواع خاصة من النظم والنثر ، فان بنى الإنسان منذ أفزعتهم تهاويل الطبيعة ، وأدهشتهم تعاجيب الفلك ، أحسوا بقوة القوى فألَّهوها كما فعل اليونان والهنود ، أو نسبوا الأعاجيب المتعة الخيِّرة إلى مبدأ ، والتهاويل المفزعة الشريرة إلى مبدأ آخر، كما فعل الإيرانيون الأقدمون . ثم امتلأت نفوسهم بجلالها وجمالها وعظمتها ففاضت على ألسنتهم بالأناشيد والصلوات . فكان من ذلك الشعرُ الدينى وهو مبدأ كل شعر في كل أمة . ومن أقدمه أناشيد (رع) عند المصريين ، وأناشيد (فيدا) عند الهند البرهميين ، وأناشيد (جالا) عند الإيرانيين ، وأناشيد (أرفيه) عند اليونانيين ، وسِفر أيوب عند العرب .

وعندى أن الشعر العربى لم ينشأ في الصحراء على ظهور الإبل ، وإنما نشأ كذلك في المعابد العربية إبان انفصال العرب عن الأسرة السامية الأولى ، فظهر

على ألسنة الكهان باسم السجع ، ومن أقدمه سفر أيوب على أرجح الآراء . وربما عدت إلى بسط هذا الرأى فى فرصة أخرى .

وتأثير الأديان في الآداب غير متحد ولا متشابه لاختلاف العقول في إدراك هذه القوة الخفية . فاليونان قد عددوا آلهتهم وجسّدوها على صور البشر . ونسبوا إليها ما للانسان من كرم ولؤم وغضب وحلم وحرب وسلم وعفة ودعارة وزواج ولذة ، ولم يميزوهم من الناس إلا بالقوة والخلود . لذلك كان شعرهم الديني في الآلهة أشبه بشعرهم الدنيوى فى الملوك : يصف الخوارق والعظائم والقوة ، ولا ينم عن رحمة الخالق وخشوع المخلوق ، ولا يدل على الرجاء الذى يبعث على الطاعة ، ولا على الخوف الذى يردع عن المعصية .

أما بنو إسرائيل فقد وحّدوا الله و برأوه من النقص، ونزهوه عن المثل ، وملأوا صدورهم بهيبته وعزته وجلالته ، فكان شعرهم فى ذاته العلية فياضاً بالتقديس والإجلال والابتهال والاتكال والبكاء والرجاء والخوف . كذلك يختلف تأثير الدين الواحد فيالأدب باختلاف الأزمان والبلدان وطبقات الناس ونظام الحكم ، فإن في كل دين من الأديان السماوية قسما وجدانيا واجتهاديا يختلف أبناؤه فى فهمه اختلافهم فى الطبائع والمنازع والغاية ؛ فأشعار الخوارج مثلا تنضح بالدماء وتطفح بالحماسة لتعصبهم وتصلبهم وجعلهم غاية الإسلام جهاد مخالفيهم في الرأى . وأشعار الشيعة تفيض بإجلال زوج البتول وصهر الرسول وتمجيد ذكرى بنيه وتمثيل آلامهم ، ورثاء من قتل من أعلامهم . وأشعار الصوفيين تصف مقاماتهم وتذكر إشاراتهم وتكثر من الكناية بالخمر والسكر والعشق والعبق عن شدة تعلقهم بالله .

ولا يقتصر تأثير الأديان على النظم، وإنما يؤثر كذلك فى النثر ، فلولاها لما كانت النبوءات عند الإسرائيليين ، ولا التعازى عند الفرس ، ولا خطب المنابر ومقامات الوعظ عند المسلمين والمسيحيين . ومنها :

العلوم النظرية والتجريبية : وتأثيرها العام في ترقية العقل وتقوية الشعور وتنمية التصور لا يحتاج إلى تمثيل ولا تدليل . ولكن لها تأثيراً خاصا في خَلق أنواع طريفة من الآداب كالشعر التعليمى مثلا ، وهو نوع من الشعر يجمع بين رشاقة اللفظ ولطف التخيل وجودة الوصف ودقة البحث وحقائق العلم ؛ وتراه في الآداب الأجنبية القديمة والحديثة أرفع وأمتع منه في الآداب العربية ، فإن من الغضاضة على الفن والإساءة إلى الذوق أن ندخل فيه منظومة ابن عبد ربه في التاريخ ، وألفية ابن مالك فى النحو . وقد استحدث اليونان فى النثر المحاورات الفلسفية كمحاورات أفلاطون ، وهى نوع طريف من الأدب الأغريقي قلده شيشرون فيمحاوراته فىالأخلاق والفلسفة والبلاغة . كذلك أحدث انتشار العلوم نوعا من القصص الخيالية تمتزج فيها حقائق العلم بروعة الخيال وغرابة الحوادث تحقيقا لرأى من الآراء أو تشويقا لعلم من العلوم ، كما فعل الفرنسيان فلامريون الفلكى ، وجول فيرن Verne القصصي ، وكما صنع من قبلهما أبو بكر محمد بن عبد الملك بن طفيل الأندلسي في رسالته حى بن يقظان ؛ فقد أراد بوضع هذه القصة أن يشرح كيف يستطيع الإنسان بمجرد عقله أن يتدرج من المحسوسات البسيطة إلى أسمى النظريات العلمية ، ولكنه يعجز عن إدراك أرقي الحقائق بغير وحى من الله أو هداية من نبي .

ثم كان من نَفاق العلوم التاريخية في صدرالقرن التاسع عشر ، وميل الجمهور إلى دراسة الماضيأن ظهر في إنجلترا القصصالتاريخى؛ ابتدعه الكاتب الانجليزى (ولترسكوت) واقتفاه في فرنسا (ألفريد دفنى) فى روايته (خمسة مارس) ، وفي ألمانيا (جورج إيبرس) فيقصته المصرية (وردة) ، وفي مصر الأستاذ جرجى زيدان فى رواياته الإسلامية .

وللعلوم فضل ظاهر على اللغة في المادة والأسلوب ، وأثر قوى فيترقية النثرخاصة ، لأنها تكسبه القوة والدقة والوضوح . وما ارتقى النثر في أمة من الأمم إلا بعد

تقدمها في الحضارة ورقيها في العلم ، لأن النثر لغة العقل كما أن الشعر لغة الخيال . فالنثر اليوناني لم يرق إلا بعد عصر هوميروس بأربعة قرون حين دون تاريخ توسيديد ومحاورات أفلاطون وخطب ديمستين . والنثر العربي لم يرق إلا أوائل الدولة العباسية على يد ابن المقفع . والنثر الفرنسي لم يرق إلا بتأثير الفلاسفة والرياضيين في القرنين السادس عشر والسابع عشر كبسكال وديكارت . ومنها :

أحوال السياسة الداخلية : فان لمدِّها وجَزْرها ، ولانتقاض حبلها أواتساق أمرها ، أثراً بالغا فى فنون الآداب يختلف باختلاف حاله

ففي خلافة معاوية مثلا انتشر الهجاء المقذع فى العراق ، وفاضت بحور الغزل الرقيق في الحجاز ، وماعلة ذلك إلا سياسة هذا الخليفة . فقد كان يخشي العراق على عرشه الواهى الدعائم فساسه بالتفريق و إحياء العصبية و إذكاء التنافس بين الشعراء والقبائل ليشغل الناس عن الخصومة فى خلافته بالخصومة فى أمر جرير والفرزدق والأخطل . وكان يستوحش من ناحية الحجاز فاعتقل شباب الهاشميين فى مدنه ، وسلط عليهم الترف وشغلهم بالمال وخلى بينهم و بين الفراغ ، فعكفوا على اللهو والصبابة والغزل . و بعد خلافة المتوكل العباسي ازدهر الأدب العربى وازداد ابتكاراً وانتشاراً وكثرة . وعلة ذلك ، السياسة أيضا ؛ فان الخلافة العباسية قد انتكث فَتْلها فى أواخرعهد المأمون ، وانصدع شملها فى عهد المتوكل ، باستقلال الولاة فى فارس والشام ومصر والمغرب ، فكان ضعف السياسة قوة للأدب ، لأن الشعراء والأدباء والعلماءبعد أن كانوا مكدسين فى بغداد لايريمون عنها ، تفرقوا فى الممالك الجديدة فوجدوا من أمرائها وجِوائها ما ساعدهم على وفرة الإنتاج ورفع شأن الأدب . وللأحوال السياسية كذلك أثر فى خلق فنون جديدة من الأدب أوترقية ما كان منها . ومثل ذلك النوع الذى يسميه الفرنج بالخطابة السياسية ، كالخطب الرائعة التى ألقاها ديمستين فى مجالس اليونان العامة حين كان فيلبُّس ملك مقدونية يتربص بحرية أتينا وسلامتها ريب المنون . وكتلك التى ألقاها شيشرون فى مجالس

الأعيان دفاعا عن شئون الجمهورية الرومانية . وقد نفق هذا النوع فى مصر الحديثة على لسان الزعيمين الكبيرين مصطفى باشا كامل وسعد باشا زغلول . وهذا الفن وليد الحرية السياسية والحياة الديمقراطية والأنظمة الدستورية ؛ فاذا مُنيت الشعوب بالاستعباد أو طغيان الاستبداد تلاشي وانقرض ، كما تلاشي فى اليونان حينما وقعوا فى العبودية ، وانقرض عند الرومان حين فدحهم طغيان القياصرة . وهناك الشعر السياسي أيضا كالشعر الذى كانت تصطنعه الأحزاب والفرق فى صدر الدولة الإسلامية . ومن ذا الذى ينسي فيضان بحور الشعر وطغيانها فى بغداد ودمشق حين أعلن الدستور العثمانى ؟ لقد كان الظلام ضاربا على العيون ، والجهل غالبا على الأفئدة ، والجمود مستوليا على العواطف ، وقُوى العرب المنتجة معطلة ، وأياديهم العاملة مغْللة ، فكان إعلان الدستور بسمة الأمل فى قطوب اليأس ، وومضة المنارة فى بحر مكفهر الجو بالضباب ، مضطرب الموج بالعواصف ، فاهتزت النفوس ، وانطلقت الألسن ، وصدحت البلابل تنعى الليل وتبشر العيون بالصباح . ومنها :

إختلاط الأجناس المختلفة بالمصاهرة والمجاورة فى أمة واحدة : وأثر هذا العامل أظهر ما يكون فى دولة العباسيين فى بغداد ، ودولة الأمويين فى قرطبة ، فان حضارتيهما نتيجة اختلاط شعوب مختلفة ، لكل شعب منها خصائص ومزايا أكملت نقص الأخر وساعدته على العمل والإنتاج . ففى البلدين اتصلت المدنية السامية بالمدنية الآرية ، فالتقى التصور العميق بالتصوير القوى ، والعقليةُ العلمية بالوجدان الشعرى ، وكان من أثر هذا اللقاح فى الفكر والعقل ما يعلل لنا وفرة المعانى الجديدة فى شعر بشار وأبى نواس وأبى العتاهية وابن الرومى . ولولا هذا اللقاح المخصب العجيب لظل الأدب العربى ظامئ الجذوع دقيق الفروع ذابل الأوراق واحد المذاق قليل الثمر . ومنها :

التقليد والاحتذاء : والتقليد فطرى فى الإنسان لا يستطيع بدونه أن يتكلم ولا أن يتعلم ، ولا يملك لنفسه اكتساب عادة ولا تربية خلق . ولولا

الاحتذاء لما كانت فنون الآداب ؛ لأن الشعر والنثر إنما يصاغان على قواعد وأساليب خاصة ، وما مراعاة هذه القواعد والأساليب إلا اقتداء الأديب بمن سبقه سواء أكان اقتداؤه مقصوداً منه أم كان غريزيا فيه .

على أن التقليد الذى نقصد إليه هنا هو تقليد أمة لأخرى لشدة ارتباطها بها ، أو لاعتقادها السمو فى آدابها . وقد أشرت منذ هنيهة إلى مثال من ذلك هو ظهور القصص التاريخية فى انجلترا وانتقالها إلى الأمم الأخرى بالاحتذاء . ولقد كان للتقليد فى الآداب القديمة شأن نابه وأثر ظاهر . فالشعر اللاتينى فى عصر أغسطس عاف أساليبه الفطرية وأوزانه القديمة ، واغترف من بحور الشعر اليونانى فحاكاه فى أوزانه وأنواعه ومعانيه ؛ والأدب الفرنسي قبل (رنسار) و (مالِرْب) كان حائراً بين اللاتينية والأغريقية ؛ والتمثيل إنما نشأ بَدِيًّا فى كنائس رومية و باريس أثناء القرون الوسيطة لتمثيل صلب المسيح وآلام الشهداء الذين أوذوا وقتلوا فى سبيل المسيحية ، على نحو ما يفعل الفرس من تمثيل ما أصاب أهل البيت من الخطوب والاضطهاد والمحن . ثم انتشر التمثيل بالتقليد فى سائر الأمم . ولما حييت الآداب اليونانية واللاتينية واطلع أدباء الغرب على ما صنف فيهما من الروايات التمثيلية تهافتوا على تقليدها واقتباسها ، فدخل فن التمثيل من جراء ذلك فى طور جديد . ولو شاء الله لأدبنا الكمال من نقصه لألهم المترجمين فى عصر المأمون أن ينقلوا روائع الأدبين الأغريقى واللاتينى من الشعر والقصص والروايات والخطب والملاحم كما نقلوا العلم والحكمة ، إذن لقلدهم أدباء العرب فى ذلك ولسدوا فى الأدب العربى خللا ما برىء منه حتى اليوم . إنما استفاد الأدب العربى من التقليد فى فن الحكايات والأمثال حين ترجم ابن المقفع و بعض الكتاب شيئا من القصص الفارسي ككليلة ودمنة ، وهزار افسانه ، ودارا والصنم الذهب ، فكان ما ترجموه حُذَيًّا للعرب ونموذجا لهم فى وضع ما وضعوه منها .

أما الأدب الفارسي والأدب التركى فهما صنيعة التقليد ونفحة من نفحات الأدب العربى؛ فإن الفرس حينما استولى الإسلام على أفئدتهم ، ولغته على ألسنتهم ،

ظلوا زهاء قرنين يقرضون الشعر بالعربية دون الفارسية؛ فلما هبوا فى القرن الثالث يستردون مجد أجدادهم ، و يطاردون العربية ونفوذها من بلادهم ، و يوحون إلى شعرائهم من أمثال الدقيقي والفردوسي أن يجددوا مفاخر الأسلاف بتأليف المنظومات القصصية والأناشيد القومية ، لم يجدوا ذلك ميسوراً إلا باحتذاء الشعر العربى واقتباس أوزانه و بديعه . وكذلك فعلوا فى النثر ، فقد أخذوا يوشونه منذ أوائل القرن الخامس برشيق الألفاظ وغريب المجاز وزخرف البديع اقتداء بما نشر فى أقاليم العجم الشمالية الشرقية من الكتب التاريخية العربية التى كتبت بالسجع المونق ككتاب اليمينى الذى ألفه أبو نصر العينى للسلطان محمود الغزنوى

وأما الأتراك العثمانيون فإنهم حين أخذوا يدونون أشعارهم فى أوائل القرن الثامن اقتبسوا من الفرس بعض الأوزان العربية مدداً لأوزانهم القديمة ؛ ولكنهم ابتداء من القرن التاسع أغفلوا أوزانهم واصطنعوا العروض الفارسي فجروا على مناهجه وفنونه . وظل الأدب التركى صورة من الأدب الفارسي يترسم خطاه و يردد صداه حتى منتصف القرن الماضي حين هب الوزير ضيا باشا المتوفى سنة ١٢٩٥ للهجرة يقوض دعائم الشعر القديم و ينعى على الشعراء ما هم فيه من جمود وقصور ورق ، فانضوى إليه رهط من الشعراء المجددين ، ككمال بكن ، وأكرم بك ، وناجى أفندى ، فأنقذوا أدبهم من سخف التقليد ، وقووه بالابتكار والتجديد .

هذا مثل من التقليد العاجز الذليل الأعمى ، أما التقليد البصير القوى المستقل فهو الذى يهذب أدبنا اليوم ويتمم نقصه . فالأقصوصة ، والقصة ، والرواية ، والأسلوب المهذب ، والفن التمثيلى ، كل أولئك قد أخذ بفضل تقليد الفرنج ينبت فى حقوله ، و يضيف فصولا خالدة إلى فصوله

* * *

هذه هى أقوى العوامل التى تؤثر فى الآداب على اختلاف لغاتها . وهى تعمل إما مجتمعة و إما منفردة . والواجب على مؤرخ الآداب أن يحلل ما تركب من

أفعالها المتنوعة كما يحلل العالم بالميكانيكا القوة الناتجة ثم يردها إلى القوى البسيطة الفاعلة . وهيهات أن يقف الأديب على هذه العوامل ما لم يكن المؤرخ فى عونه . ولا يتسنى للمؤرخ إدراك كنهها إلا بالاستقصاء البالغ والبحث الشديد فى أحوال الشعب الذى يدرسه و يؤرخه . وكل تعليل لأطوار الأدب وظواهره قبل دراسة هذه العوامل ضرب من التخرص لا يطمئن عليه القلب

مصادر المحاضرة

محاضرات الدكتور نلينو سماعاً عليه
تاريخ الأدب العربى للزيات
الكتب التي ورد ذكرها فى المحاضرة

Irilley La Perse litteraire
muller, Histoire de la littérature Grecque
Basmadjian, Histoire de la littérature Ottomane

النقد عند العرب وأسباب ضعفهم فيه

ذكرنا فى ختام المحاضرة الأولى أن حظ العرب من تاريخ الأدب قد ضؤل لأنه فرع من التاريخ العام ، وفن التاريخ العام بمعناه الصحيح لم يكن فى طوقهم لعجزهم عن وسائله وجهلهم بعلومه . ثم أفضنا فى المحاضره الثانية فى بسط العوامل المؤثرة فى الأدب لنوضح العلاقة الوثيقة بين التاريخ السياسى والتاريخ الأدبى

وفى هذه المقالة نذكر نقصاً آخر فى الوسائل الضرورية لمؤرخ الأدب وهو ضعف أدبائنا القدامى فى النقد واعتسافهم طرائق الحكم فيه . والنقد كما علمت داخل فى تعريف تاريخ الأدب بمعناه الأخص[1] ؛ فالعجز عنه أو الضعف فيه يستلزم حتما ذلك النقص الذى نراه واضحاً فى أكثر ما صدر عن أسلافنا من تعليل أو موازنة أو حكم . فإن من يطلع على ما أثر عن السلف من الموازنة والنقد يجد الخطأ فى الأقيسة ، والخلل فى الموازين ، وذلك لتحكم الذوق الخاص ، واستبداد الهوى المطلق ، و إرسال الناقد الحكم على غير قاعدة مرسومة ولا مذهب معين . وربما اكتفوا فى تقديم شاعر أو تفضيل بيت بالعبارة العامة ، أو الإشارة المبهمة ، أوالهتاف الموجز كقولهم : ولله دره إذ يقول...وهذا مما لم يسبق إليه أحد...وما أحسن هذا البيت !... هذا أبو منصور الثعالبى قد أفرد فى كتابيه : الإيجاز والإعجاز ، وخاص الخاص ، بابا مسرف الطول لوسائط قلائد الشعراء ، رتبهم فيه ترتيباً زمنياً من عصر الجاهلية إلى عصره ، ثم حكم على كل شاعر بجملة من جزاف القول لا تعليل فيها ولا فائدة منها ، كقوله : يقال إنه أمير الشعراء ، وأمير شعره قوله : ....، ومن جوامع كلمه قوله ... وأمير شعره وغرة كلامه قوله ... وليس للعرب مطلع قصيدة فى مرثية أوجز لفظاً وأحسن معنى من قوله ... وأمدح بيت قالته العرب فى الجاهلية

---

(١) ارجع الى ص ١٣ من هذا الكتاب

قوله ... ومن لطائف كلامه وطرائفه قوله ... فلما أراد الاسهاب والاستيعاب في كتابه : (يتيمة الدهر فى محاسن أهل العصر) عُنى باللفظ المختار والسجع الرائق والاختيار الحسن ؛ ولكنه لم يعن بالخطوط التى تميز كلاماً من كلام ، ولا بالحدود التى تفرق بين شاعر وشاعر . فلو نقلت ما قاله من المدح فى شاعر إلى شاعر آخر لما تغير المعنى ولا اضطرب السياق . والأمر كذلك فى كل ما ألف من الكتب على طراز اليتيمة كدمية القصر للباخرزى ، وخريدة القصر لعماد الدين الأصفهانى ، وريحانة الألباء لشهاب الدين الخفاجى ، وسلافة العصر فى محاسن أعيان العصر ، لابن معصوم المحبى .

كذلك فعل الأدباء اللغويون كالأصمعى في كتابه « فحول الشعراء » ، فقد توخى فيه تمييز فحول الشعراء من غيرهم بأحكام لا أسباب لها ، وأقوال لا غناء فيها ، ومثله سائر اللغويين والرواة الذين سجل الأصفهانى آراءهم في أغانيه ، فإنها لم تعدُ أن تكون آراء شخصية لا تقوم على دليل ناهض ، ولا تعتمد على قاعدة عامة . وسواء أكان النقاد من الأدباء أم كانوا من اللغويين فإن أحكامهم كانت تصدر على الشاعر في جملته ، أو على بيت أو بيتين أو ثلاثة من قصيدته ...

ولم نعثر على مثال من النقد البيانى لقطعة كبيرة من الشعر إلا في كتاب إعجاز القرآن لأبى بكر الباقلانى ، حين حاول أن يبين ما جاء من العوار فى نصف معلقة امرئ القيس ، على أنه لم يستطع الانصاف ولم يبرأ من الهوى .

ولقد أكثر البيانيون من سرد الأبيات المفردة مستشهدين بها على قواعد المعانى والبيان والبديع ، ولكن أحداً منهم لم يوفق إلى عقد باب للنقد البيانى يضع فيه قواعده ويرسم حدوده ويبين غايته .

نعم ، ألف قدامة بن جعفر كتاباً سماه (نقد الشعر) يقول فى أوله : « العلم بالشعر ينقسم أقساماً ، فقسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه ، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه ، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته ، وقسم ينسب إلى علم معانيه

والمقصد به ، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه ، وقد عُني الناس بوضع الكتب فى القسم الأول وما يليه إلى الرابع عناية تامة ، فاستقصوا أمر العروض والوزن ، وأمر القوافى والمقاطع ، وأمر الغريب والنحو ، وتكلموا فى المعانى الدال عليها الشعر ، وما الذى يريد بها الشاعر ، ولم أجد أحداً وضع فى نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا ، وكان الكلام عندى فى هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام » ولكن المؤلف لم يخرج عن السنن المألوف فى ذكر ما يحسن أو يقبح فى الأبيات المفردة أو المقطوعات القصيرة ، على منهج لايختلف عن مناهج المتأخرين من أصحاب البيان والبديع .

والحال فى الموازنة كالحال فى النقد سواء بسواء . تنازع علماء الأدب فى أى الشعراء أشعر ، وذهب الخلف بينهم كل مذهب ، فلم يتفق ناقدان على رأى ، ولم يجتمع رأيان على شاعر ، وكان مدار المفاضلة على الأبيات المفردة من الشعر والصفات العامة للشاعر . فأبو زيد محمد بن الخطاب القرشى أضاع ثمانى عشرة صفحة من كتابه جمهرة أشعار العرب فى أن من علماء اللغة فى القرنين الثانى والثالث من كان يقدم امرأ القيس أو زهيراً أو النابغة أو الأعشى أو لبيداً أو عمرو بن كلثوم أو طرفة ، ولكنك إذا نظرت فى أسباب المفاضلة لم تجد فيها ما يقنعك على أن تتابع واحداً منهم فيما يرى . وإذا قرأت (باب المشاهير من الشعراء) فى كتاب العمدة لابن رشيق القيروانى ، وهو فصل نسخ أكثره جلالُ الدين السيوطى فى كتابه (المزهر فى علوم اللغة) لم يزدك اختلاف العلماء فى الحكم على الشعراء إلا ريبة وحيرة . ولقد تشعبت الآراء وتعارضت الأهواء فى الموازنة بين جرير والفرزدق والأخطل ، ثم بين مسلم بن الوليد وأبى نواس وأبى العتاهية ، ثم بين أبى تمام والبحترى والمتنبى ، ولكنك لا تدرى إلى اليوم علام استقر الرأى وكيف انحسم الخلاف . ولعلك لا تجد الفرق بعيداً بين حكم يصدر جواباً عن سؤال أو عرضاً فى مقال ، وبين حكم يصدر عن روية وبحث فى كتاب قائم بذاته ، فكتاب « الموازنة بين الطائيين » لأبى القاسم الحسن بن بشير

الآمدى ، يبتدئ بذكر أخطاء أبى تمام كقوله :

(وقال : ضحكات فى إثرهن العطايا ، وبروق السحاب قبل رعوده)

فأقام البرق مقام الضحك ، والرعد مقام العطايا ، وإنما كان يجب أن يقيم الغيث مقام العطايا لا الرعد . ثم يستطرد إلى تخطئة الشعراء القدامي فى المعانى . ثم ينتقل إلى سرقات أبى تمام ويعود إلى تخطئته فى المعانى . ثم يعقد بابا لما فى شعر أبى تمام من قبح الاستعارات ، وبابا فى سوء نظمه وتعقيد ألفاظ نسجه ، ثم بابا فيما كثر فى شعره من الزحاف واضطراب الوزن . وينتقل بعد ذلك إلى البحترى فيسلك فى الكلام عنه الطريقة التى سلكها فى الكلام عن أبى تمام ؛ ثم يخلص إلى الموازنة بين الشاعرين فيقول : « وأنا أذكر بإذن الله الآن فى هذا الجزء المعانى التى يتفق فيها الطائيان فأوازن بين معنى ومعنى ، وأقول أيهما أشعر فى ذلك المعنى بعينه . فلا تطلبنى أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندى على الإطلاق ، فانى غير فاعل ذلك ؛ لأنك إن قلدتنى لم تحصل لك الفائدة بالتقليد ، وإن طالبت بالعلل والأسباب التى أوجبت التفضيل فقد أخبرتك فيما تقدم بما أحاط به علمى من نعت مذهبيهما ، وذكر مطلوبيهما فى سرقة معانى الناس ، وانتحالهما وغلطهما فى المعانى والألفاظ ، وإساءة من أساء منهما فى الطباق والتجنيس والاستعارة ورداءة النظم واضطراب الوزن وغير ذلك مما أوضحته فى مواضعه وبينته ، وما سيعود ذكره فى الموازنة من هذه الأنواع على ما يقوده القول وتقتضيه الحجة ، وما ستراه من محاسنهما وبدائعهما وعجيب اختراعهما ، فانى أوقع الكلام على جميع ذلك وعلى سائر أغراضهما ومعانيهما فى الأشعار التى أرتبها فى الأبواب ، وأنبه على الجيد وأفضله على الردئ ، وأبين الردئ وأرذله ، وأذكر من علل الجميع ماينتهى إليه التخليص وتحيط به العناية ، ويبقى ما لم يمكن إخراجه إلى البيان ولا إظهاره إلى الاحتجاج ، وهى علة ما لا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الملابسة . وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته وقلت دربته بعد أن يكون هناك طبع فيه

تقبّل لتلك الطباع وامتزاج ، وإلا لا يتم ذلك ، وأ كِلك بعد ذلك إلى اختبارك ، وما تقضي عليه فطنتك وتمييزك » .

فالموازنة التي قام بها الآمدى إنما كانت بين أبيات مفردة اختارها من مطالع أبى تمام في الوقوف على الديّار ونحوه[١]، واختيار ما يقابلها من مطالع البحترى ، ثم علق على هذه الأبيات تعليقاً موجزاً لا يتصل بموضوع القصيدة ولا وحدتها ، ولا غرضها ولا سياقها ، كأنها لم تكن عضواً فى جسم ولا جزءاً من كل ؛ ولذلك تفرغ من الكتاب وأنت لا تدرى أى الشاعرين أفضل . وهذا النحو الذي نحاه الآمدى في الموازنة والحكم هو الغالب على رجال الأدب فى تلك العهود . فكثيراً ما تجدهم يقولون : فلان أوصف الشعراء للقوس ، أو أنعتهم للخيل ، أو أمدحهم للناس ، لأنه قال بيتاً واحداً في وصف قوس أو نعت فرس أو مدح ملك . ولم أقف على موازنة بين قطعتين كبيرتين من قصيدتين إلا فى كتاب (المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر) لضياء الدين نصر بن الأثير الجزرى المتوفي سنة ٦٣٧ فقد وازن بين قصيدتين فى وصف الأسد للبحترى والمتنبي ، وبين قصيدتين فى الرثاء لأبى تمام والمتنبي ، وإن لم تكن الموازنة تامة من كل وجه ...

ومن الظواهر التى تسترعى نظر الباحث أن اللغويين والبيانيين قد أغفلوا نقد المنثور إلا ما اتصل بالقرآن الكريم والحديث الشريف . وقد ظهر أثر هذا الإغفال واضحاً فى كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر، فإنه بكتب البيان والبديع أشبه . ولعله لو وجد ما يحتذيه فى هذا الباب من كلام الأدباء لما بان عجزه ووضح قصوره . وما ذكره ابن الأثير فى كتاب المثل السائر إنما دار على الرسائل المسجوعة دون غيرها من أنواع النثر . فما سبب قصور العرب عن النقد البيانى ، وما علة هذا النقص الذي استتبع نقصاً مثله فى تاريخ الأدب ؟

سبب ذلك أن أسبق الأدباء إلى النقد هم اللغويون والنحاة . كانوا هم قضاة الشعر

(١) ذلك فى الجزء المطبوع وقد علمنا أن للكتاب بقية قيمة لم تطبع .

في أواخر القرن الثانى وفى القرن الثالث ، إليهم يحتكم الشعراء ، وعنهم يأخذ الملوك والأمراء، حتى قال الخليل بن أحمد: «إنما أنتم معشر الشعراء تبع لى، وأنا سُكان السفينة إن قرظتكم ورضيت قولكم نفقتم و إلا كسدتم». وغرض هؤلاء اللغويين والنحاة من النظر فى الشعر إنما كان جمع الشواهد على غريب الألفاظ وصحة القواعد ، وتسجيل معانى الشعر ومَن ابتكرها ومن سرقها . فكلما كانت القصيدة أحفل بالشواهد وأجمع للغريب كانت أجود ، وكلما كانت المعانى أرسخ فى القدم وأصل فى الابتكار كانت أفضل . ومن ذلك كان أغلب النظر مقصوراً على الأبيات المفردة الشاهدة على صحة الكلمة ، أو سلامة القاعدة ، دون نظر إلى علاقتها بالقصيدة . وكان الرأى مجمعاً علي تقديم الشعر الغريب علي المأنوس ، وتفضيل الشاعر القديم على المحدَث . وقد أغرقوا فى إيثار الجاهلى على الإسلامى من غير ميزة إلا الأقدمية ، حتى قال أبو عمرو بن العلاء : « لو أدرك الأخطل يوماً واحداً من الجاهلية ما فضلت عليه أحداً » . وكان شعراء القرن الثانى ينكرون ولا بد على أقطاب اللغة والأدب هذا التحكم ويسألونهم الإنصاف ، فقد روى صاحب الأغانى أن حمادا الأرقط قال : « لقينا ابن مناذر بمكة ، فأنشدنى قصيدته : كل حى لاقى الحِمام فمُودِ ... ثم قال لى : اقرأ أبا عبيدة السلام وقل له : يقول لك ابن مناذر : اتق الله واحكم بين شعرى وشعر عدى بن زيد ، ولا تقل ذلك جاهلى وهذا إسلامى ، وذاك قديم وهذا محدث ، فتحكم بين العصرين ، ولكن احكم بين الشعرين ، ودع العصبية » !

وأخذ هذا الإنكار ينتشر ويشتد كلما ورفت ظلال الحضارة فصقلت الألسنَ وأرهفت الأذواق ، حتى هب جماعة من بلغاء الكتاب فى أوائل القرن الثالث ينقضون أحكام اللغويين والنحاة ويبنون الأحكام الأدبية على قواعد أقرب إلى التسوية والموضوعية. فقد قال الجاحظ المتوفى سنة ٢٥٥ :«طلبت علم الشعر عند الأصمعى فوجدته لا يحسن إلا غريبه ، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه ، فعطفت على أبى عبيدة فوجدته لا ينقل إلا

ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب ، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب ، ومحمد بن الزيات » . وقال أيضاً : « رأيت أناساً يبهرجون أشعار المولدين ويستسقطون من رواها ، ولم أر ذلك قط إلا فى رواية غير بصير بجوهر ما يروى ، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان ، وفى أى زمان كان » . وقال عبد القاهر فى دلائل الإعجاز : « روى أن عبيد الله بن عبد الله بن طاهر سأل البحترى عن مسلم وأبى نواس أيهما أشعر ؟ فقال : أبو نواس . فقال : إن أبا العباس ثعلباً لا يوافق على هذا . فقال : ليس هذا من شأن ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله ، إنما يعلم ذلك من دُفع فى سلك طريق الشعر ومضايقه وانتهى إلى ضروراته »

ثم سلك ابن قتيبة المتوفى سنة ٢٧٦ هذا المسلك فقال فى كتاب الشعراء : «ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختار إليه ، سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، و إلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل بين الفريقين وأعطيت كلاً حظه ووفرت عليه حقه ؛ فإنى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله . ولم يقصر الله العلم بالشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوماً بين عباده فى كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً فى عصره ، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين ؛ وكان عمرو بن العلاء يقول : لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته . ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم . وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا ، كالخزيمى والعتابى والحسن بن هانىء وأشباههم . فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه وأثنينا عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه ، كما أن الردىء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه »

وأخذ مذهب التسوية بين القدامى والمحدثين يذيع على الأفواه ويُروى

في الكتب ، حتى شاع الترف والسرف والظرف في حياة الناس فتفننوا فى أساليب العيش ، وتأنقوا فى أفانين الكلام ، واستحدث العراقيون ألوان البديع ، وأخذ البيانيون ينقبون عن أنواعه فى عبقريات المولدين ، كما كان اللغويون والنحاة ينقبون عن شواهد اللغة والنحو فى كلام الجاهليين والمخضرمين ، فبان شأوهم على المتقدمين فى هذا المضمار ، وأخذت سوقهم تنفق ، وكفتهم ترجح ، حتى ظهر فى العلماء من يتعصب لهم ويتعزز بهم . وأشهر هؤلاء ابن الأثير ، فقد ناضل عنهم فى مواضع متفرقة من كتابه المثل السائر ، ومن ذلك قوله : « ولم أكن ممن أخذ بالتقليد والتسليم فى اتباع من قصر نظره على الشعر القديم ، إذ المراد من الشعر إنما هو إبداع المعنى الشريف فى اللفظ الجزل واللطيف ، فمتى وُجد ذلك فكل مكان خيمت فهو بابل . ولقد اكتفيت فى هذا بشعر أبى تمام حبيب بن أوس ، وأبى عبادة البحترى ، وأبى الطيب المتنبى ؛ وهؤلاء الشعراء هم لاتُ الشعر وعُزّاه ومَناته ، الذين ظهر على أيديهم حسناته ومستحسناته . وقد ضمت أشعارهم غرابة المحدثين إلى فصاحة القدماء ، وجمعت بين الأمثال السائرة وحكمة الحكماء» وقال فى موضع آخر : « إن فى الشعراء المتأخرين مَن فاق المتقدمين . والذى أدانى إليه نظر الاجتهاد دون التقليد ، أن جريراً والفرزدق والأخطل أشعر ممن تقدم من شعراء الجاهلية ، و بينهم و بين أولئك فرق بعيد . و إذا استُفتيت قلت إن أبا تمام والبحترى والمتنبى أشعر من الثلاثة المذكورين ، وليس عندى أشعر منهم في الجاهلية ولا فى الإسلام ... و إذا أنصف الناظر وترك التحامل ثم ترك التقليد عرف أن حرف الميم وحرف اللام من شعر أبى الطيب المتنبي قد ضمنا من الجيد النادر ما لم يتضمنه شعر أحد الفحول من شعراء العرب » .

مما تقدم نستخلص أن علماء اللغة والنحو والبيان لم ينظروا إلى القصيدة باعتبارها كُلاًّ تتساوق أجزاؤه إلى غرض واحد ، و إنما نظروا إلى ما تشتمل عليه أبياتها من غريب الكلم أو أصيل التراكيب أو محسنات اللفظ ، وجعلوا ذلك سبب التفضيل وعلة الاختيار وأساس الحكم . وقل منهم من فطن إلى وحدة

القصيدة كالحصرى القيروانى حين أشار إلى ذلك في زهر الآداب وروى عن الحاتمى قوله : « مثل القصيدة مثل الانسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفّى معالمه . وقد وجدت حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون فى مثل هذا الحال احتراساً يجنبهم شواهد النقصان ، ويقف منهم على محجة الاحسان ، حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بمديحها ، كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها من جزء . وهذا مذهب اختص به المحدثون لتوقد خواطرهم ونطف أفكارهم ، واعتمادهم البديع وأفانينه فى أشعارهم » ؛ ولكنهم لم يبسطوا هذا الرأى ولم يطبقوه فيما عالجوه من النقد والموازنة .

أما الأسباب التى دفعتهم إلى سلوك هذا النهج في نقد الشعر ، فمن السهل تلخيصها فى خمسة أمور لا يصعب عليك استنتاجها مما تقدم :

الأمر الأول ما ذكرناه من أن علماء اللغة والنحو لم يروا الفضل فى الشعر إلا فيما يمكن الاحتجاج به ، وحسبهم من ذلك البيت والبيتان .

الأمر الثانى — وهو من قبيل الأول — أن علماء البيان والبديع ، ومنهم أكثر النقاد ، كانوا يكتفون بالمصرع أو البيت أو البيتين شاهداً على صورة من صور البيان ، أو نوع من أنواع البديع .

الأمر الثالث أن القصيدة العربية بطبيعتها مجموعة من مقطوعات تتفق في الوزن والقافية ، وتختلف فى المعنى والغرض . فاذا أخرجت مقطوعة ما من قصيدة وأدخلتها فى أخرى تكون من بحرها ورويها لا تحس نقصاً فى الأولى ولا كمالا فى الأخرى .

الأمر الرابع أن الشعراء ألزموا أنفسهم أن يكون كل بيت من أبيات القصيدة مستقلا بمعناه عن غيره ، وجعلوا من عيوب الشعر (التضمين) وهو أن تتعلق قافية البيت بما بعده على وجه لا يستقل بالإفادة . وربما مدحوا

الاستقلال بين شطرى البيت ؛ فقد روى الجاحظ في البيان عن عمرو بن العلاء أن ثلاثة من الرواة اجتمعوا فقال لهم قائل : أى نصف بيت شعر أحكم وأوجز ؟ فقال أحدهم : قول حميد بن ثور : وحسبك داء أن تصح وتسلما

وقال الثانى : بل قول أبي خراش الهذلى : توكل بالأدني و إن جلّ مايمضي

وقال الثالث : بل قول أبي ذؤيب : و إذا تُرَد إلى قليل تقنع

فقالوا إنه لا يستغنى بنفسه ، لأن السامع لا يفهم معناه حتى يسمع النصف الأول ، والصواب أن يقال قوله : والدهر ليس بمُعتب من يجزع

وكان من أثر استقلال البيت بمعناه أن كثر التقديم والتأخير في أبيات القصيدة حتى لا تجد قصيدة جاهلية يتفق راويان على ترتيب أبياتها .

والأمر الخامس أن الغلبة كانت للرأى القائل بأن الشعر إنما يكون أثره و بلاغه بما فيه من تغير الأوضاع وصور المجاز وأنواع البديع ، حتى أن ابن رشد الحفيد المتوفى سنة ٥٩٥ هـ قال في تلخيص كتاب الشعر لأرسططاليس ما نصه : « والقول (الشعرى) إنما يكون مختلفا أى مغيّراً عن القول الحقيقى من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة فى الموازنة والمقدار ، و بالأسماء الغريبة ، و بغير ذلك من أنواع التغيير . وقد يستدل على أن القول الشعرى هو المغير أنه إذا غير القول الحقيقى سمى شعراً أو قولا شعريا ووجد له فعل الشعر . مثال ذلك قول القائل :

ولما قضينا من مِنى كل حاجة ومسّح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

إنما صار شعراً لأنه استعمل : أخذنا بأطراف الأحاديث الخ . بدل قوله : تحدثنا ومشينا .

وكذلك قوله : بعيدة مهْوى القُرط إنما صار شعراً لأنه استعمل هذا القول بدل قوله : طويلة العنق . وكذلك قول الآخر :

يا دارُ أين ظباؤك اللُّعس قد كان لى فى إنسها أُنس

إنما صار شعراً لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها ، وأبدل لفظ النساء بالظباء ،

وأتى بموافقة الإنس والأُنس في اللفظ . وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال . وما عدا هذه التغيرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط ، والتغيرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه . وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة ، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ، ومن السلب إلى الإيجاب ، وبالجملة من المقابل إلى المقابل » .

وما دام الشعر مبنياً على هذه الصور والأشكال ، فلا يكون النظر فيه إلا من جهة البيان والبديع ، وذلك يقتضى النظر فى بعض الأبيات وفى بعض أنواع الكلام .

* * *

لهذه الأمور الخمسة انحصر النقد البياني عند العرب فى جزء واحد من النقد بمعناه العام عند الفرنج ، وضاقت علوم البلاغة عندهم هذا الضيق الفاحش ، فلم تعالج غير أبيات وفِقَر من الكلام المنظوم والنثر المسجوع ، وأغفلت القصيدة باعتبارها وحدة لا تتفرق . والكتابَ باعتباره كلا لا يتجزأ ، ولم نحفل ما أُلِّف بالنثر المرسل من الكتب والقصص . وجر ذلك إلى أن الشعراء والكتاب أوغلوا في البديع وتفننوا فى الزخرف ، وأهملوا فن القصص فتركوه لأدباء الشعب ، ولم يعنوا منه إلا بالمقامات لأنها مظهر الصنعة ومحك القدرة ، فحرموا بذلك الأدب العربى فناً كانوا هم بسليقتهم أقدر الناس على التوفر له والافتنان فيه .

ومن ذلك يتضح أن فهم الأقدمين الخاطىء لحقيقة الفن الشعرى والكتابى جر إلي حصر النقد البيانى في الصور والأشكال ، وهذا الحصر نفسه قد وجه الشعراء والكتاب إلي الاحتفال باللفظ دون المعنى ، وبالصورة قبل الفكرة ، ففات أكثرهم أن روعة الكلام لا تكون بالرونق والأناقة والصنعة وحدها ، وإنما تكون مع ذلك بقوة التعبيرعما تكنه الضمائر وتحسه المشاعر ، وبدقة التصوير لمختلف الطبائع والعواطف والأخلاق والشهوات والصفات ، حتى نرى صور

أصحابها الحقيقيين أو المتخيَّلين تتحرك وتفعل وتقول على مقتضى الغرائز الثابتة والفطر الأصيلة ؛ و بكشفِ الغطاء عن طبيعة الشخص بكلمة تجرى على لسانه ، أو حركة تحدث عن يده ، فتكون تلك الكلمة أو الحركة كومضة البرق فى الظلام تنير الأفق بغتة ؛ و ببراعةِ الوصف لمناظر الطبيعة وظواهر الكون ، حتى نحس فيها الحياة والحركة وتدرك ما بينها و بين النفس وانفعالاتها من اتصال وعلاقة ؛ و بشدة التأثير فى الأفئدة حتى تستيقظ فيها رواقد الأهواء والعواطف ، فتطرب النفس أو تغضب ، وتفرح أو تحزن ، وترضي أو تسخط ، وتحب أو تبغض .

***

لو أن نوابغ الكتاب والشعراء فطنوا أو نبهوا إلي ذلك لكان من همّ الناقد أن ينظر فوق ما ينظر فى الألفاظ والصور فى تنسيق المعانى وترتيب الأفكار فى جملة القصيدة أو الخطبة أو المقالة أو القصة ، أو الكلام على العموم سواء أكان شعراً أم كان نثراً ؛ لأن سلامة الجزء المنفصل ، أو بلاغة البيت المنفرد ، لا تدل حتما على سلامة الكل أو على بلاغة القصيدة .

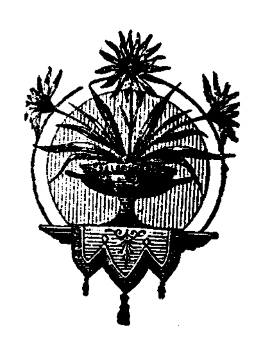
كذلك كان ينبغي للناقد أن ينظر فى الموضوع الذى عالجه الفنان ليرى أبلغ القصد فيما صور ، وأصاب الشاكلة فيما رأى ، وقارب الحقيقة فيما تخيل . وهل إستطاع أن يبعث الحياة الطبيعية الحقيقية فى الأشخاص الذين توهمهم ورسمهم . وهل قدر على أن يحرك فى قلوبنا أهواء ساكنة ، وينشئ فى نفوسنا عواطف جديدة ، بما اوحاه أو استدعاه او رواه من الأمانى والذكريات والحوادث ؟

كذلك كان من عمل الناقد البيانى أن يحلل ما ينشأ في نفس القارئ لروائع الكتاب والشعراء من العواطف ، وأن يبين كيف يستطيع الكاتب أو الشاعر أن ينشئ هذه العواطف أو يوحيها . ومن ثمّ كانت المقالات النقدية عند الفرنج عملا فنياً قائما بذاته يبوئ أصحابه مقاعد النبوغ والخلود .

و إذا تدبرت وظيفة الناقد من بعض ما ذكرته تبينت لك العلاقة بين النقد

وعلم النفس، فان موضوعه تحليل الأحاسيس والعواطف ، والبحث عن طبيعة الجمال وما يصدر عنه من الانفعالات والأهواء ، ولذلك لم يصبح النقد عند الفرنج فناً مستقلا له قواعده ومذاهبه إلا فى القرن التاسع عشر بعد أن ارتقى علم النفس وانتشر وازدهر . ومنذ ذلك الحين تابع رقيه حتى بلغ أوجه وأدرك تمامه ، فأثر في فنون الأدب أبلغ التأثير ، وعدل فى بعض أنواعها كل التعديل :

فإذا أضفت إلى الأمور الخمسة التى تقدمت ، هذا الأمر السادس وهو جهل القدماء بعلم النفس كما كان يجهله غيرهم ، اجتمعت لديك الأسباب التى أدت إلى ضعف النقد عند العرب ، والنتائج التى أحدثت هذا النقص البادى فى تاريخ الأدب .



تاريخ حياة ألف ليلة وليلة (*)

يخطو الدهر دائبا فى وناء وكبرياء وصمت ، فيعفو الأثر ويفرى الحجر ويبرى الحديد ، وتنال يده العابثة كل شيء فى حياة المرء بالتغيير والنقص ، إلا شيئا واحداً يلوذ منه بسواد القلب فيستقر فى قراره ، ويكمن كمون السر فى دخيلته وإضماره : أريد به ذكريات الصبي وأحلام الحداثة ؛ فهى باقية والجسم يتخونه البلى ، ثابتة والعيش تزعزعه الأحداث ، ناضرة والمنى يصوحها اليأس ، مشرقة والنفس يغشاها من الهم ظلام وسُحب . فمن منكم يا سادة لا يذكر أول بيت أبصر فيه الوجود ، وأول ملعب عرف فيه الرفيق ، وأول مكتب رأى فيه المعلم ، وأول موعد لاقي فيه الحبيب ؟ ومن منكم لا يذكر ساعات السمر اللذيذة الهادئة ، فى غرفة النوم الوثيرة الدافئة ، حيث كان أطفال الأسرة يتجمعون حول الجدة الحنون أو الأم الرءوم أو الظئر الحانية ، فينصتون فى سكون وشوق إلى ما تقصه عليهم من روائع الأسمار وبدائع الأقاصيص ، وهم من طلاوة الحديث وجاذبية الحادث وبشاشة المحدث فى حال لا يصف الشعور بها غير الشاعر . ثم لا يلبث هـذا الرحيق العجيب أن يخدر الأعصاب الطفلية الرقيقة ، فتغفو تحت جناح الـكرى ، وتسمع بقية الحديث الشهى فى الحلم !

هذه الأقاصيص الشائقة التى كانت لعقولنا الصـغيرة سحراً ، ولعواطفنا المشبوبة سُـكراً ، ولقلوبنا الغضة فتنة ، هى نوع من الأحلام والأمانى تراءت فى ليل الحياة الطويل ، ثم تجمعت فى ذاكرة الزمن القديم ، وتنقلت من عهد إلى عهد ، ومن مهد إلى مهد ، ومن بلد إلى بلد ، تحمل فى طواياها نفحات الحـكمة

(*) ألقيت هذه المحاضرة ببغداد فى يناير سنة ١٩٣٢

المشرقية العالية ، وعطور الأزمن البعيدة السعيدة ؛ فوجودها أثر لوجود الإنسان ، لأنها ظاهرة طبيعية من ظواهره كالغناء والشعر والرقص فلا تُعرف لها أوَّلية ، ولا تحدَّد فى الغالب لظهورها علة . ولكن علماء الأساطير يزعمون أنها نشأت فى الهند ، وهاجرت منها إلى بلاد الفرس ، ثم رحلت إلى بلاد العرب ، ثم استقرَّ بها النوى فى أقطار الغرب ؛ وفى كل مرحلة من هذه المراحل كانت تصطبغ بصبغة البيئة ، وتتأثر بخصائص الجنس ، وتَتَّسم بِسمات العقيدة

وأما أبطالها الذين ُوجدوا على الرغم من قانون الوجود ، ونازعوا أبطال التاريخ ثوب الخلود ، فقد كان لبعضهم ولا شك حظ من الحياة ، وشهرة بملازمة الأسفار وملابسة الغيرَ ، فتحدث الناس أولاً بما فعلوا ، ثم سرَّجوا حول أسمائهم وأنبائهم الأكاذيب والأعاجيب ، حتى أصبحوا أعلاماً على شخصيات متميزة فى البطولة والحرب والحب والحيلة والكرم ، كدعد وليلى فى الشعر ، وأبى نواس وجحا فى التنادر

أما أكثر الأبطال فمن خَلق الخيال ، ابتدعهم رموزاً للمثل الأعلى ، أو القدَر العابث ، أو الجد العاثر ، أو السلطان الجائر ، أو الهوى المتسلط ، أو الأمل الآسي ، أو الحظ السعيد

وعلى ذكر الطفولة ومناغيات الأمومة أراكم ولا ريب تركتمونى أتكلم وعدتم بالذاكرة إلى تلك العهود الحبيبة تتخيلون سحرها ، وتستعيدون ذكرها ، وتصيخون إلى ذلك الصوت الحنون ينبعث خافتاً من أعماق الماضي القريب أو البعيد ، مردداً أسماء أولئك الأبطال الذين طالما اكتأبتم لاكتئابهم ، وتألمتم لمصابهم ، وشاركتموهم بالعطف فى نعماء الحب و بأساء الحرب ولأواء الخطب : من أمثال حسن البصرى ، ونور الدين المصرى ، والشاطر محمد ، والشاطر حسن ، إلى آخر ما سجلته الذاكرة ...

أنا كذلك يا سادتى ، ذكرت حين كتبت هذه السطور ، هاتيك القبورَ التى ضمت هواى ورفقة صِباى ونوعاً من الحنان والإخلاص لم أذق له طعماً منذ

غاض فى هوة البلى منبعه . . . ثم ذكرت شيئاً آخر : ذكرت مَجْلًى من مجالى الأُنس فى القاهرة كان جُمعة القلوب وأُلفة النفوس ومستجَمَّ الخواطر فعصفت به ريح المدنية الحديثة . ذلك منظر المحدِّث أو القصاص أو المسامر أو الشاعر فى مقهى الحى ، وهو فى حلته الشرقية المفوّفة الضافية ، فوق صُفَّته الخشبية البالية العالية ، وقد تجمَّع بين يديه وعن يمينه وعن شماله أوزاع العامة وشيوخ المحلة يستجمُّون من كلال العمل اليومى برشف القهوة العربية ، وتدخين النرجيلة العجمية ، وتبادل العواطف الأخوية ، ثم الإصغاءُ المشترك إلى (أبى درويش) وهو يقص بصوته العريض المتئد ، وجَرْسه الهادئ المتزن ، حروب (عنترة) أو وقائع (أبى زيد) أو مخاطر (ابن ذى يزن) ، فينقلهم بقوة تمثيله أو بحسن ترتيله على جناح الخيال إلى عصور هؤلاء الأبطال ، فيشهدهم مجد البطولة وسلطان الحب وفتك السحر و بطش المرَدة . ثم يرى الخبيث أن فورة الحماسة أو الشوق قد طغت فى النفوس لوقوع البطل فى أسرٍ أو شدة ، فيسكت ليجمع النقوط من السُّمار والنظار ، فلا يجدُ هؤلاء مندوحة عن تعجيله ليعجل هو إلى إطلاق البطل من إساره ، و إنقاذ الجمهور من حرارة قلقه ومرارة انتظاره ...

وفى ليلة من هذه الليالى الساهرة تجدون هذه القهوة ذات الضوء الشاحب ، والصمت الحالم ، والمنظر الكئيب ، قد خفقت فوقها الرايات ، وأشرقت فى جوها الثريات ، وتلألأت فى سمائها المصابيح ، وأخذت زخرفها بالسامرين ، وقد جلسوا متقابلين على الدكك العالية يطوف عليهم غلمان بأكواب من ذوْب السكر المعطر بماء الورد ، وصاحبنا المحدث قد خرج إلى القوم يتهادى فى عمته المكوَّرة وجبته المعَصْفرة وقفطانه الأنيق الأصفر ، وقد تدلت من حزامه الحريرى ذلاذل تَنوس على بطنه المنتفخ الضخم . فإذا استوى على عرشه المنجَّد ، توهج البخور من جانب ، وتضوعت العطور من جانب ، ثم خشعت الأصوات ورنت إليه العيون وأنشأ يحدث . فإذا بدا لأحد أن يسأل بعض الجالسين عن سبب هذا المهرجان عجب أولا من أنه لا يعرفه ، ثم أجابه بلهجة الفخور المزهُوِّ : هذه ليلة زفاف عبلة

إلى عنترة ... فإذا كانت القصة قصة بنى هلال ، وجدتم هذا الهوى الجميعَ قد استحال إلى عصبية شنيعة ؛ ورأيتم إخوان الأمس قد أصبحوا أعداء اليوم ! فطائفة تتعصب لبنى هلال ، وطائفة تتعصب لبنى زناتة ؛ وهؤلاء يريدون الشاعر على أن يقص واقعة ، وأولئك يسألونه أن يقص أخرى ، والشاعر لا يجيب إلا من يُجزل له العطاء . فإذا رجحت كِفَّةٌ وشالت كفة ، أخذ يروى من ذاكرته وغيبه على هوى الفئة الغالبة ما لم يسجله تاريخ ولم يدونه كتاب ، فيزوّر الغرائب ، ويختلق الوقائع ، ويقمش مما خزنه فى حافظته من مختلف الأسمار ورقائق الأشعار ليحوك منها للبطل حلةً تهز العجب فى قلوب أشياعه ، وتلهب الغيرة فى صدور خصومه ، فإما نفحة أخرى تميل به إلى الجهة الثانية ، وإما معركة بين الحزبين تكون هى القاضية

هذا الرجل الذى صورته لكم هذه الصورة المتقاربة ؛ هذا الرجل الذى ينام النهار ويجلس الليل يحدّث أربع ساعات متعاقبة ؛ هذا الرجل الفكه اللبق الحافظ الواعظ ، هو الأثر التاريخى والنموذج الحقيقى لذلك القصاص البارع الذى خلَّف لنا كتابنا العالمى الخالد : (ألف ليلة وليلة)

يرجع تاريخ هذا القصاص يا سادة إلى صدر الأسلام . والفضل فى وجوده كان أيضاً للقرآن الكريم ؛ فقد اشتمل كما تعلمون على مجملات من أخبار القرون الخالية والنذُر الأولى ، وكان أعلم القوم يومئذ بتفصيلها من أسلم من أهل الكتاب كتميم الدارى ، ووهب بن منبه ، وكعب الأحبار ، وعبدالله بن سلام . فكان هؤلاء ومن أخذ عنهم يجلسون إلى الناس فى المساجد ، يفصّلون ما فى كتاب الله من قصص الأنبياء ، ويسرفون فى تهويل هذه الأنباء ، ابتغاءً للعبرة والتماساً للموعظة . ووافق هذا الضرب من الوعظ هوى النفوس فازداد إقبال الناس عليه ، وكثر إفك القُصاص فيه ، حتى طردهم أمير المؤمنين علىّ من المساجد ، ما خلا الحسن البصرى .

ولكن دهاة السياسة رأوا سلطان هذا الفن على العقول ، وقوة أثره فى توجيه

الميول ، فاتخذوه لساناً للدعاية وسبيلاً لافتعال الأحاديث واختلاق الأقاصيص فى الأغراض الحزبية المختلفة . بدأ بذلك معاوية فولى رجلاً على القصَص كان إذا صلى الصبح جلس يذكر الله ورسوله ، ثم دعا للخليفة وحزبه ، ودعا على أهل خصومته وحربه . وكان هو إذا انفتل من صلاة الفجر جلس إلي القاصِّ حتى يفرغ من قَصصه . وكان ولاته وقواده يقدمون القصاص فى بعض حروبهم ليقصوا على المقاتلة أخبار الشهداء وما وُعدوا به من حسن الجزاء . فعل ذلك الحجاج فى العراق ، وجاراه فيه من حاربهم من زعماء الفرق . فقد ذكر ابن الأثير فى حوادث سنة (٧٧) أن عتَّاب بن ورقاء سار فى أصحابه قبيل المعركة يحرضهم على القتال ويقصُّ عليهم . ثم قال : أين القُصاص ؟ فلم يجبه أحد . فقال : أين من يروى شعر عنترة ؟ فلم يجبه أحد .

وسار الشعر والقصص فى رِكاب السياسة جنباً إلى جنب ، يُشَبِّهان على الناس وجوه الرشد ، ويموّهان على العقول صور الباطل . والقصاص كانوا فى ذلك أشدَّ وطأة على الحق ، لأنهم ينسبون ما يفترون إلى التاريخ أو إلى الدين . فلما هدأت ثائرة الأحزاب ، وسكنت طائرة الفتن ، ونضجت العقول ، عاد القَصَّاص إلى المسجد فوجد الواعظ قد غلبه على مكانه ، والعالمَ قد فطن إلى كذبه وبهتانه ، والخليفةَ قد استغنى عنه برواته وندمانه ، فانقلب إلى العامة يسامرهم فى أملائهم وأعراسهم بما أُثر من أيام العرب ، ونُقل من أساطير العجم ، ورُوى من أخبار الفتوح .

وانتشر القُصاص فى العواصم العربية حتى صاروا ظاهرةً من ظواهر اجتماعها ، وحاجةً من حاجات عامتها ورعاعها ، واشتدت هذه الحاجة حين انفجرت الدواهى على العالم الإسلامى فى أواخر العصر العباسي وبعده ، من عنف المتسلطين من السلاجقة ، وعسف المتغلبين من المغول ، وغزو المتعصبين من الفرنج . فطلبهم العامة تفريجاً للكرب ، والخاصة تشجيعاً على الحرب . ولكنهم كانوا فى مصر أبرع صناعة وأنفق بضاعة وأرفع مكانة ، لأن طبيعة إقليمها ونظام اجتماعها وطباع

سكانها كانت تعين على ذلك : فهى قطر زراعى ملموم الرقعة متصل العمارة يجود بالخير الكثير على الجهد القليل ، فكان لذلك أهله قليلى الأسفار يؤمنون بكل خبر ، كثيرى البطالة يميلون إلى اللهو والسمر . وكانوا لا ينفكون بين يسر متدفق طلْق إذا عم الفيضان وعدل السلطان واقتصد الموت ، وعُسْرٍ متجهم كزٍّ إذا فحش الغلاء وألح الوباء وبغي الحاكم . وعلى الحالين كان السامر والمسامر عنصرين من عناصر الحياة ، ينضّران بهجة العيش فى الرخاء ، ويسرّيان كربة النفس فى الشدة .

وكان أول من تولى القصص الرسمى فى مصر سليمان بن عنترة التُّجَيبي سنة ٣٨ ، تولاه مع القضاء ثم أُفرد به . ثم تعاقبت القُصَّاص من بعده فى مصر على اختلاف بينهم فى القدرة والغرض ، فكانوا أصداء للعقيدة ، وأبواقاً للسياسة ، تسمعون منهم فى كل عهد لهجة ، ولكل دولة سنداً وحجة ، وترون ذلك أقوى ظهوراً فى عهد الفاطميين ، فقد كان يعقوب ابن كِلّس وزير المعز يعتمد على المناظرات فى نشر فقه الشيعة ، وعلى القصص فى جذب القلوب لأهل البيت . وكان مقتل الإمام (على) ومأساة الإمام (الحسين) موضوع المنابر والسوامر فى شهرى رمضان والمحرم

وقيل إن ريبة حدثت فى قصر (العزيز بالله) فتناقلتها الأفواه ورددتها الأندية ، فُطلِب إلى شيخ القصاص يومئذ يوسف بن اسماعيل[١] أن يلهى الناس عنها بما هو أروع منها ، فوضع قصة عنترة ونشرها تباعاً فى اثنين وسبعين جزءاً سمَرَت بها مجالس القاهرة منذ ذلك الحين إلى اليوم ، وهى إلياذة العرب لا ينازعها هذا الشرف إلى الآن عمل فنى آخر

وفى القرن الرابع للهجرة كانت فورة هذا الفن ونهضته فى بغداد والقاهرة . ففي عهدى المقتدر بالله العباسي ، والعزيز بالله الفاطمى ، كان القصاص الحكوميون والشعبيون يحتشدون لوضع الأخبار ، ويتنافسون فى جمع

---

(١) وقيل إنه الشاعر الطبيب أبو المؤيد محمد بن الصائغ الجزرى . وممن قال بهذا الرأى الأستاذ كوسين برسيفال الذي طبع لهذه السيرة ملخصاً فى باريس .

الأسمار ، من الوراقين والرحالين والعامة .

ولـكن القصص فى العراق كان من عمل الـكتاب ، يصورون فيه أنبل عواطف الناس ، وأجمل مواقف الحياة ، ويلقونه زهوراً وعطوراً فى مجالس الخلفاء وسوامر الملوك ؛ فـكانت بلاغة المحدث وجلالة السامع ونبالة الموضوع تطبع القصة بطابع الجمال والاعتدال والقصَر ، وتنزع بها إلى السليقة العربية المجبولة على الإيجاز والقصد فى الشعر والخطب والرسائل والقصص

فما جمعه ووضعه (الجهشيارى) و (ابن دلان) و (ابن العطار) فى القرن الرابع من الأقاصيص فى الحب الطروب والترف المسرف ؛ وما وضعه من قبْل هؤلاء (سهل بن هرون) و (على بن داود) و (أبان بن عبد الحميد) من الأسمار فى الأمثال الرمزية والحـكمة العالية والسياسة الرشيدة ؛ وما صنعه من قبل هؤلاء (عيسي بن دأب) و (هشام الـكلبي و (الهيثم بن عدى) من الأخبار فى الهوى العذرى والسخاء العربى فى الإسلام والجاهلية — كل أولئك موسوم بسمة العقلية العربية الخالصة من حذف الفضول وترك الاستطراد وقلة المبالغة

أما القصص فى مصر فـكان غالباً من عمل القصاصين والمسامرين ، يلفقونه من الـكتب ، ويتلقفونه من الأفواه ، ويحدثون به الدهماء فى المجالس العـامة . ورِزْقُ هؤلاء القصاص على قدر ما عندهم من القصص ، فإذا ما انقطع أحـدهم عن الحديث لنضوب معينه انقطعت به أسباب العيش ، فهم لذلك مضطرون إلى تطويل الموضوع بالاسـتطراد ، وبسط الحادث بالتزيُّد ، وجذب القلوب بالإغراب والمبالغة

ومن ثَمَّ اتخذ الأدب القصصي فى مصر شكلاً لا عهد للأدب العربى به . ذلك هو شكل القصة بالمعني الذى نفهمه من كلمة رومان **Roman** فى اصـطلاح الفرنك ؛ فإن المعروف الشائع من قبل إنما كان المثل **Fable** ، والأقصوصـة **Conte** ، والحـكاية **nouvelle** . وهذه الأنواع قد تولد بعضها من بعض على

نحو ما يرى الأستاذ (برونتيير)[1] الناقد الفرنسي من تطبيق مذهب (دارون) على الأنواع الأدبية ؛ فالأقصوصة نشأت من المثل ، والحكاية نشأت من الأقصوصة ، والقصة نشأت من الحكاية ، باتساع الخيال ، وفعل المبالغة ، وحكم الزمن . ولكن القصة العربية قد تأخر نُشوؤُها إلى القرن الرابع حتى ظهرت بمصر ، لأن عملها يقتضي التطويل والتحليل والعلم بطبائع الناس وأوصاف الشعوب ، والعرب فى عهودهم الأولى كانوا أبعد بطبيعتهم ومعيشتهم عن هذه الأمور ، ثم كانوا فى عصور التحضر والاستقرار يؤثرون الخاصة بأدبهم ، فيضطرون فى حضرة الملوك أن يراعوا أدب الحديث ، فلا يغرقون فى الحادث حتى يجانب العقل ، ولا يسهبون فى السمر حتى يجاوز المجلس ، ولا يُسِفُّون فى القول حتى يصادم الخلق . أما القصاص المصرى فقد تهيأت له الأسباب اللازمة لخلق القصة : كان سمير الأوزاع والعامة فلم يتقيد معهم بقوانين الخلق ولا بقضايا المنطق ولا بوقائع التاريخ ؛ فهو يصطنع اللهجة الصريحة ، ويستعمل الألفاظ القبيحة ، ويبالغ فى الخلط والتلفيق ، قصداً إلى الإغراب والتشويق ؛ ويعتمد غالباً على المفاجآت القوية ، ويستطرد كثيراً إلى الحوادث العرَضية ؛ ثم يصادم الوقائع ويشوه الحقائق لأنه يجهلها ، والجمهور الذى يسمعه لا يعلمها ؛ فاستطاع أن يزوِّر أغرب الحوادث ، ويجمع شتى الأحاديث ، ويترك لنا هذه المجموعة القصصية التى كانت ولا تزال للخاصة مبعث لذة ، وللعامة مصدر ثقافة .

كان القصاص المصرى يعتمد فى مادته على مايصدر عن بغداد من الأقاصيص الموضوعة والمنقولة ، والروايات القديمة الصحيحة والمدخولة ، ثم يضيف إلى ذلك ما تُنُوقل فى مصر وماتجمع من الأخبار من التجار والرحالين والبحارين ، فقد كان هؤلاء بعد عودتهم من البلدان النازحة يدونون ما رأوا من الأعاجيب ، كما فعل اليعقوبى وابن فضلان وبزُرك بن شهريار مثلا ، ثم يحدثون بها الناس ، كأن

---

(١) فرديناند برونتيير Brunetière صاحب مذهب التطور فى الأدب ولد فى طولون سنة ١٨٤٩ وتوفى سنة ١٩٠٦

يقولوا لهم مثل ما حكاه ابن خرداذبة من أن فى بعض الأمم رجالاً عِراض الوجوه ، سود الجلود ، لا تزيد قامة أطولهم على أربعة أشبار ، وفى جلودهم نقط حمر وصفر وبيض ، وأن فيهم من له أجنحة يطير بها ، ومن رأسه كرأس الكلب ، وجسمه كجسم الثور أو الأسد ؛ وما جاء فى كتاب (المستطرف) من أن فى (البلغار) من طوله أكثر من ثلاثين ذراعاً ، يأخذ الفارس تحت إبطه كما تأخذ الطفل الصغير ، ويكسر ساقه بيده كما تكسر حزمة البقل . وما رأى الرحالون بالطبع هذه الأشياء ، وإنما رأوا صوَرها على الآثار التى خلفها البابليون والفراعنة والرومان والفرس فظنوها حقيقة .

كان القصاص يتناول هذه الأخلاط فيؤلف منها قصة كثيرة الفصول والفضول ، تدور حوادثها على بطل واحد ، ولكنها تعرض من قبيل الاستطراد إلى حوادث شتى ، لا يصلها بحياة البطل إلا صلة واهية . انظروا مثلا كيف صنع مؤلف قصة عنترة : بناها على حادثة أصلية صحيحة هى (حرب داحس والغبراء) التى شبت لظاها بين عبس وذبيان قبيل الإسلام ، ثم دارت رحاها على قطب من أقطابها وهو عنترة بن شداد العبسي ، فذكر نشأته فى حادثة خرافية جذابة ، ثم وصف رجولته و بطولته وفصاحته وحبه وكرمه ، وما اتصل بذلك من عادات البدو ، كالضيافة والحماسة والإجارة والشعر والغزو والسلب والثأر ؛ ولكن حروب عبس وذبيان مهما هوّل فيها وطول لا تشغل بال السامعين طويلاً ، ولا تدرُّ عليه من المال كثيراً ، فهو يوقع الخصومة بين عنترة و بين فرسان العرب فيقابلهم ويقاتلهم ويَسِمُهم جميعاً بالنُّكول والعجز . والقصاص فى أثناء ذلك ينقِّلنا فى السهول والأودية ، ويقلبنا بين المضارب والأخبية ، حتى جلا لنا من الحياة الجاهلية صورة صادقة لا تتمثل فى خواطركم من طريق التاريخ المقتضب المفكك إلا بعد جهد . ثم يرى مع ذلك أن الشوق شديد ، وأن الأمد الذى يريده بعيد ، فيخرج البطل من الجزيرة العربية ويقدم به إلى مصر بلد القصاص فيقود عنترة بها حروباً ويهلك شعوباً ويبتنى حصوناً لا تزال العامة تعرفها إلى اليوم باسمه ، ثم يذهب

إلى القسطنطينية ويزوجه من امرأة رومية ؛ حتى إذا ظفرت المنون أخيراً بالشجاعة الخارقة عاد ابنه من (بيزنطة) إلى الحجاز فطالب بعرش أبيه ، وحارب معاديه ومغتصبيه . والميتة التى اختارها القصاص لعنترة تدل على قدرة فنية عجيبة ؛ وكان (لامرتين) لا ينفك بها معجباً ومنها طروباً ، فقد ذكر أن (الأسد الرهيص) أحد خصوم (عنترة) المقهورين الموتورين رماه غيلةً بسهم مُرَاشٍ مسموم، فلما أحس البطل فعل الموت فى جسمه الوثيق خشي على قومه من بعده شرّ الهزيمة وعار الفشل ، فوقف حيال العدو الثائر ممتطياً جواده ، متكئاً على رمحه ، وأمر جيشه بالتقهقر والنجاة . فارتد الجيش وبقي هو واقفاً يعالج سكرات الموت ، والعدو متحفز للهجوم ، ولكنه لا يجرؤ عليه خوفا من عنترة حتى فاضت روحه على صهوة جواده ، وكان الجيش المتقهقر قد بلغ مأمنه . فلما طال وقوفه وجاوز الحد سكونه ، ارتاب الجيش المهاجم ، فدبر الحيلة لكشف الأمر ، فأرسلوا إلى جواده حِجْراً تهيجه ، فلم يكد يراها الفرس حتى وثب وثبةً خرّ لها فارسه على الأرض صريعاً .

والغالب فيما أظن أن القصاص الماهر قد أخذ هذا الختام البارع من مصرع (سليمان بن داود) أمام عماله المسخرين من الجن ، وقد أجملته البلاغة المعجزة فى هذه الآية الكريمة : « فلما قضينا عليه الموت ما دلَّهُم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته . فلما خرّ تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا فى العذاب المهين » .

ظهرت هذه القصة الحماسية الجميلة فى عصر كان وادى النيل فيه منيع الحوزة باهر الجلالة ، صافى المورد ، لا يكدره والغ ولا واغل : فكان استقلاله يلهم العزة ، وعروبته تُوحى الشهامة . فلما هبت الأعاصير الهُوج بالبربرية الجامحة ، فأطفأت منائر بغداد ، وزعزعت عرش الخلافة ، وعبثت العجمة الجاهلة بتراث العرب من علم وأدب وخلق ودين ، وعدَت ذئاب الغرب باسم الصليب على الشام ومصر تنبح الهلال الآفل وتنهش المجد الطريد ، رأينا القصة المصرية تصور هذه الحياة الحزينة تصويراً عجيباً ، ورأينا القصاص قد اتسع خياله بقدر ما ضاق علمه ،

فهو يخلق بلاداً لم توجد ، ويتصور حوادث لم تقع ، ويعتمد فى العمل على الجن والسحر والخوارق .

فبين القرنين السادس والثامن من الهجرة ، ظهرت فى مصر سلسلة من القصص الطويلة الجذابة غُفلاً من أسماء مؤلفيها ، لأن القصاص المحترفين إنما كتبوها لأنفسهم فيما أرجح ، ثم توارثوها خلفاً عن سلف حتى بلغت عهد المطبعة فنشرت على شكلها دون اسم ولا وسم ولا تعريف .

وأشهر قصص هذا الدور سيف بن ذى يزن ، والأميرة ذات الهمة ، وفيروزشاه . فأما أنها كتبت فى هذى العهود فذلك واضح لأدنى نظر من لغتها وأسلوبها وما تدور عليه من عادات واعتقادات وصور ؛ وأما أنها كتبت بمصر فذلك ثابت من أماكن وقائعها وأسماء أشخاصها . فأبطالها جميعاً عاشوا بمصر ، حتى الذين لم يروها أقدموهم إليها ...

فالمهلهل بن ربيعة كان الوجهُ البحرى ميدانَ حروبه . وسيف بن ذى يزن هو الذى أجرى النيل من جبال القمر بكتابه السحرى الذى دفنه فى جزيرة الروضة بالقاهرة . وهو الذى خطط مدن مصر : فالجيزة اسم من أسماء زوجاته ، وسبك الثلاث ودمنهور الوحش قائدان من قواده ، والنيل تفرع إلى فرعى رشيد ودمياط لأن الملك (سيفاً) وقف وهو قادم به من السودان يقاتل الكفار الذين اعترضوه فى رأس الدلتا فوقف النيل بوقوفه ، ولكن الماءَ وراءه قد عب عبابه وطفحت أواذيُّه فاندفق شطر منه إلى الشمال ، واتجه الملك بالشطر الآخر إلى اليمين . ومدينة (سمنود) أصلها سماء نود ، لأن الحكيم (نودا) صاحبها قد عقد عليها سماء بالسحر توقعاً لغارات الملك سيف وهو ذاهب بالنيل إلى مصبه . ثم دفنه المؤلف أخيراً فوق جبل المقطم ، وقال إن قبره هو الذى يعرف الآن بالجيوشي !

ولقد كان للحروب الصليبية أثر ظاهر فى نسج هذه القصص فى هذا الدور ، فان العواطف الدينية والحماسة القومية التى ألهبتها فى قلوب المسلمين هذه الغارات قد حملت القصاص على أن يتملق هذه العواطف ويغذيها بما يلفق من الأشعار

والأخبار فى فضائل الجهاد والاستشهاد والصدق والصبر . فسيف بن ذى يزن كان حنيفاً مسلماً يقتحم المعاقل والأرصاد على الوثنية والشرك فى معالم الأرض ومجاهلها وهو يقول : « لا إله إلا الله ، إبراهيم خليل الله » وكذلك سائر الأبطال فى سائر القصص ، إلا أنهم كانوا بعد الإسلام لا قبله .

و بين القرنين الثامن والعاشر للهجرة كان حكم المماليك بفساده ، وحكم الأتراك باستبداده ، قد أتيا على ما بقي من أركان الاجتماع ، وحللا أواصر الأخلاق والطباع ، ومنى الناس بإلحاح الأوباء وشراهة الجباة والرؤساء ، واستشعرت نفوسهم ذل الحرمان والقهر ، فأخلدوا إلى التصوف أو إلى المجون ، وعالجوا همومهم بالحشيش والأفيون ، وحارب بعضهم بعضاً بالشطارة والحيلة ، وتقاتلوا على حطام الحياة بالخديعة والغيلة ، وحال نظام الفتوة فى مصر إلى مناسر من اللصوص والعيارين يقطعون متون السبل و يعبثون بالأمن ، والناس من ضعف السلطان يخضعون لهؤلاء ، و يجلونهم إجلال الزعماء ، و يتناقلون حوادثهم وأحاديثهم بالإعجاب والمبالغة ؛ فظهر حينئذ ذلك القصص الوضيع الذى يمثل هذه الحال بحقارتها وسفالتها ، و يصور تلك البيئة بخرافاتها وجهالتها ، كالقصص الذى يدور على (على الزيبق) و (أحمد الدنف) و (حسن شومان) و (دليلة المحتالة) أو (دالة المحتالة) كما يسميها المسعودى . وأصبح أسلوب القصاص فى هذا الدور دائراً بين الجهالة والقحة. فهو يستعمل فى قصصه لغةً مبتذلة وتراكيب فاحشة وجملاً محفوظة ووقائع واحدة يرددها فى كل قصة ، و يكررها فى كل مناسبة . وكانت شهوة السهر والسمر قد بلغت مداها فى ذلك الحين لتغلب البطالة على أهل القاهرة ، واعتماد الناس فى جمع الثروة على الحيلة والشعوذة والسحر والقدر . فتكدَّسوا فى السوامر حول القصاص ، وقد تجمع لهؤلاء من خلال القرون ذخيرة وفيرة من الأساطير والأسمار ، فهبوا يدونونها كما دونت تلك السير من قبل . فكان مما دون فى تلك الحقبة الغريبة كتابنا وموضوع محاضراتنا (ألف ليلة وليلة) .

* * *

(**ألف ليلة وليلة**) : ياسادة كتاب شعبي تمثلت فيه طوائف الشعب وطبقاته ، وتراءت من خلاله ميوله ونزعاته ، وتكلمت فيه أساليبه ولهجاته ؛ فهو كالشعب ، وكل شيء للشعب قد لقي من جفوة الخاصة وترفُّع العلية أذىً طويلاً . أغفله الأدب فلم يتحدث عنه ، واحتقره الأدباء فلم يبحثوا فيه ، ورآه محمد بن إسحق المعروف بابن النديم فقال إنه غث بارد ، لأنه نظر إليه نظره إلى الأدب الأرستقراطي الذى يصور ترف الخيال وجمال الصناعة . فلما حقق العصر الحديث تغلُّب الديمقراطية وسيادة الشعوب ، واستتبع ذلك عناية أصحاب المذهب الإبداعى (الرومانتيكيين) فى الغرب بحياة السوقة والدهماء ، عنايتهم بحياة الملوك والنبلاء ، وهبَّ رواد الاستعمار وعشاق الآثار ينقبون عن (فولكلور(١)) الشرق ، أخذ أدباؤنا بحكم التقليد والعدوى يعطفون على أدب السواد ؛ فدونوا اللغة العامية ، وجمعوا الأغانى الشعبية ، ونظروا بعض النظر فى فن القصص ، وسمعوا فى رجفة من الدهش إلى قول الأوربيين : إن فى أدبنا الموروث كنزاً دفينا من هذا النوع له فى أدبهم أثر قوى وشأن نابه . ولكنهم لم يخلدوا بَدِيّاً إلى هذا القول بثقة ، واستكثروا على هذا الكتاب الخرافى السوقى أن يذكر فى الكتب ، وأن يوضع فى المكاتب ، وأن ينبه الناس إلى فضله ، ويهنأ العرب بانتاجه ، حتى رأينا بعيوننا أنه نقل منذ أوائل القرن الثامن عشر إلى كل لغة ، وحلَّ الموقع الأول من كل أدب ، وظفر بإعجاب النوابغ من كل أمة . حتى قال فولتير انه لم يزاول فن القصص إلا بعد أن قرأ ألف ليلة وليلة أربع عشرة مرة ، وتمنى القصصي الفرنسي (استندال) أن يمحو الله من ذاكرته ألف ليلة وليلة حتى يعيد قراءته فيستعيد لذته .

ثم قرأنا أن أقلام المستشرقين أخذت تتجادل منذ أوائل القرن التاسع عشر فى أصله ، وتكشف عن مناحى جماله وفضله ؛ وأن دوائر المعارف الكبرى سجلته فى حقولها ، وخصته بالطريف الممتع من فصولها ؛ وأن الأستاذ (فكتورشوڤان)

---

(١) فولكلور (Folklore) كلمة انكليزية يراد بها فى الأدب الأوربى — مجموع التقاليد والأساطير والأشعار الشعبية لأمة من الأمم .

أفرد له فى كتابه تاريخ المؤلفات العربية جزءين سرد فيهما مخطوطاته ومطبوعاته وترجماته ، وجزءين آخرين لخص فيهما طائفة كبيره من حكاياته ، وأن الكتاب الروائيين قد استغلوه للسينما والمسرح ، فاستخرجوا للأول رواية (لص بغداد) ، وللثانى (قسمت) أو القضاء والقدر ، وأن رجال التربية والتعليم فى فرنسا وألمانيا وانكلترا ، قد اقتبسوا منه أدباً للأطفال فاختصروه وصوروه . ولقيتُ أنا منذ عامين فى القاهره مستشرقاً أسبانيا وآخر أمريكياً قد أرسلت الأول جامعته ، والثانى جمعيته ، لينقبا فى مدن الشرق عن مخطوطات ألف ليلة وليلة !

حينئذ أخذت خاصتنا تقرؤه وتسمعه ، ومطابعنا الراقية تصححه وتطبعه ، وأدباؤنا المترفعون يشيرون إليه فى تاريخ الأدب . ولكنهم إلى اليوم لم يدرسوه دراسة علمية تكشف عن لبابه ، وتستقطر النُّطف العذاب من عبابه ، وهو على الرغم من جماع مافيه قد سجل على توالى القرون أطوار اجتماعنا ، وصور بالألوان الزاهية مختلف أخلاقنا وطباعنا ، ونشر فى الشرق والغرب أنوار حضارتنا وازدهار ثقافتنا وجمال تقاليدنا ، وأتم نقص التاريخ الذى تجاهل الشعب ، والأدب الذى احتقر العامة . فكان منه للناقد الاجتماعى والمؤرخ الفيلسوف والأديب الباحث والكاتب القصصى منهل ثرٌّ الينابيع صافى المورد . ثم كان — فضلاً عن ذلك — للشعب العربى فى زمن انحلاله وضياع استقلاله وصعوبة اتصاله قبس يبعث الحرارة فى النفوس الخامدة ، وذكرى تلوع القلوب أسىً على المجد الذاهب ، وصلة ثقافية تجمع المنازع المتفرقة على الوحدة .

يكاد يكون (ألف ليلة وليلة) علماً ثانياً على بغداد ؛ بل ربما كان أدلَّ عليها اليوم فى نظر الشعوب الحديثة من شأنها الرفيع فى الحضارة ومكانها البارز فى التاريخ . ذلك لأن آثارها المادية قد ألح عليها طغيان الدهر وفيضان النهر حتى محواها . أما هى فى هذا الكتاب فلا يزال سناها باهياً لم يَخْبُ ، وصداها مُدَوّياً لم ينقطع . فهو للحضارة العربية فى بغداد مُتْحف زاخر بالأعاجيب ، دونه ما للحضارة الفرعونية فى مصر من معابد ومقابر وكنوز ، لأنه يسير فى البلاد وهى

ثابتة ، ويتحدث إلى جميع الشعوب وهى صامتة ، حتى أصبح لفظ بغداد فى جميع اللغات مرادفاً للعمران الزاهر والترف العجيب ، واسم الرشيد رمزاً للعدل الشامل والزمن الخصيب . ذكر أحد كتاب الإنكليز فترة من الزمن الرخى فقال : كان ذلك فى العصر الذهبى إذ كان يحكم الخليفة العادل هرون الرشيد

ذلك بعض فضل الكتاب على بغداد . وقد ذكرت من قبل أنه لم يُؤلف على هذه الصورة فيها ، ولم يؤلفه أحد من بنيها ، وإنما جمع فى مجالس القصص فى القاهرة ، ودون على هذا الشكل فى القاهرة ، وطبع أول طبعة كاملة فى مطبعة الحكومة بالقاهرة . ثم كان حظ القاهرة من كتاب ألف ليلة وليلة أن صوَّرها للناس مثابة للاحتيال والشطارة والشعوذة والجهل ، بينما يصور بغداد مهبطاً للفضل وموطناً للنبل ومعدناً للكرم وعشّا للحب ومظهراً للترف ، حتى كان من جزّاء ذلك أن أهل بغداد لا يزالون يقولون : (عيَّاق مصر وحيَّال مصر) ، ونحن ما زلنا نقول فى القاهرة : تبغدد فلان إذا أظهر البغددة ، وهى كلمة مشتقة من (بغداد) على ما أرجح تدل على السرف والترف والبطر والنبل !

وسبب اختلاف حظ البلدين من الكتاب أن القصاص المصرى إذا تحدث عن مصر — وهو منها وفيها — تحدث عما يرى ، وعبر عما يسمع ؛ وقد علمنا فى أى عهد من عهود الضعف والانحلال ظهر هذا الكتاب بمصر . أما إذا تكلم عن بغداد فإنما يتأثر بعوامل أربعة : يتأثر بما وُضع من الأقاصيص الجميلة فى بغداد ؛ ويتأثر بما ملأ الآذان وشغل الأذهان عن عظمة بغداد وأبهة الخلافة ؛ ويتأثر بما ركب الله فى طباع الناس من تقديس الماضي وتعظيم البعيد ؛ ويتأثر بجهله أحداث التاريخ وتطور الأمم ، فيأبى وهو فى القرن العاشر من الهجرة أن يعترف بموت الرشيد ، ومصرع بغداد ، ونكبة المجد الأثيل

* * *

أما بعد فإنى أحاول الآن يا سادتى أن أكشف عن حقيقة (ألف ليلة وليلة) بمقدار ما تهيأت لى المراجع فى بغداد ، بعد أن توفرتُ على قراءته ودراسته فى

مختلف الطبعات ، ووقفتُ على ما نشر عنه من الأبحاث فى بعض اللغات . وما أريد بالطبع أن أدفع السأم فى نفوسكم بذكر ما لا يحتمله المقام من التحليل المفصل ؛ وإنما أجتزىءُ بذكر ما لا يسع الرجل المثقف جهله من أمر هذا الكتاب

وهنا يدركنا المساء كما يدرك شهرزاد الصباح ، فنرجىء البقية إلى الأسبوع المقبل إذا تفضلتم بالسماح

— ٢ —

المحاضرة الثانية :

ليس من اليسير على الباحث الكشف عن حقيقة كتاب كألف ليلة وليلة أصله مفقود ، ومؤلفه مجهول ، وزمان وضعه مبهم ، ومكان حوادثه مشتبه ، لأننا إذا فزعنا إلى التاريخ نسأله قال : إن ما يتصل بالأقاصيص والأساطير كان خارجاً بطبيعته عن اختصاص الأديب ومنهاج المؤرخ . وإذا رجعنا إلى نص الكتاب ندرسه لنتبين من لغته وأسلوبه وأسماء أبطاله ومواطن رجاله وعقائد أهله نصيبَ كل جنس وجيل فى تكوينه ، وجدناه من هذه الجهة ضعيف الحجة خادع الرأى قليل الغناء ؛ لأن كثيراً من النساخين والقصاصين فى البلاد المختلفة قد اعتوروه فنقلوه على وفق لهجاتهم ، وعبثوا به على مقتضى شهواتهم ، حتى لا تجد نسختين منه تتفقان لا فى الترتيب ولا فى النص . ففى حكاية البنات مع الحمال والصعاليك الثلاثة مثلا يقول الصعلوك الثانى : إنه قرأ القرآن بالروايات السبع وحفظ الشاطبية — والشاطبية فى علم القراءات كالألفية فى علم النحو — وفى بعض النسخ لا يذكر الشاطبية ويكتفى بذكر الروايات السبع ؛ فلو أن ذِكرَ الشاطبيةِ كان عاما فى جميع النسخ لحكمنا بأن هذه الحكاية كتبت بعد سنة ٥٩٠ وهى السنة التى توفى فيها الشاطبى . وفى حكاية مزين بغداد يذكر المزين الفيلسوف سنة ٧٦٣ فى نسخة ، وسنة ٦٥٣ فى نسخة أخرى ، فعلى أى الرقمين نعتمد فى تاريخ هذه الحكاية ؟ إذن لم يبق للباحث غير الاعتماد على النقد المبنى على تاريخ

الحضارات المقارن ، وعلى ما بقي فى الكتاب من صور الأساليب ورسوم التقاليد التى لم يشوهها الناسخ ولم يُعَفِّ عليها الزمن .

كان أول من ذكر ألف ليلة من المؤرخين على بن الحسين المسعودى المتوفى سنة ٣٤٦ فى كتابه مروج الذهب ، فقد قال حين عرض لأخبار إرم ذات العماد: « إن هذه أخبار موضوعة ، من خرافات مصنوعة ، نظمها من تقرب من الملوك برواياتها ، وإن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية (وفى رواية أخرى الفهلوية بدل الهندية) مثل كتاب هزار أفسانه ، وتفسير ذلك بالفارسية خرافة ، ويقال لها (أفسانه) . والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة ، وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها شهر زاد ودنيا زاد »

ثم جاء بعده محمد بن إسحق المعروف بابن النديم المتوفى سنة ٣٨٥ فقال فى كتابه الفهرست : « أول من صنف الخرافات وجعل لها كتباً وأودعها الخزائن الفرس الأوَل ، ثم أغرق فى ذلك ملوك الاشغانية وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس ، ونقلته العرب إلى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا فى معناه ما يشبهه ، فأول كتاب عمل فى هذا المعنى كتاب هزار أفسانه ومعناه ألف خرافة

« وكان السبب فى ذلك أن ملكا من ملوكهم كان إذا تزوج امرأة وبات معها ليلة قتلها من الغد ، فتزوج بجارية من أولاد الملوك لها عقل ودراية يقال لها شهر زاد ، فلما حصلت معه ابتدأت تُخَرِّفه وتصل الحديث عند انقضاء الليل بما يحمل الملك علي استبقائها ، ويسألها فى الليلة الثانية عن تمام الحديث إلى أن أتى عليها ألف ليلة . . . . رُزقت فى أثنائها منه ولداً أظهرته وأوقفت الملك علي حيلتها عليه فاستعقلها ومال إليها واستبقاها ، وكان للملك قهرمانة يقال لها دنيا زاد فكانت موافقة لها على ذلك . وقد قيل إن هذا الكتاب ألف لحميا ابنة بهمن »

ثم قال ابن النديم فى موضع آخر : « والصحيح إن شاء الله أن أول من سمر بالليل الاسكندر ، وكان له قوم يضحكونه ويُخَرّفونه لا يريد بذلك اللذة وإنما

كان يريد الحفظ والحرس . واستعمل لذلك بعده الملوك هزار أفسانه ، ويحتوى على ألف ليلة وعلى دون المائتى سمر لأن السمر ربما حدث به فى عدة ليال . وقد رأيته بتمامه دفعات ، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث »

فالرجلان كما ترون متفقان على أن الكتاب منقول عن هزار أفسانه الفارسي وأنه موضوع فى خبر الملك والجاريتين شهر زاد ودنيازاد ، وأن اسمه فى عصرهما كان ألف ليلة لا ألف ليلة وليلة — ولا عبرة بمجيء اسم الكتاب كاملاً فى الطبعة الحديثة المصرية لمروج الذهب فإن ذلك من زيادة المصحح — ويختلفان فى نسب البنت والجارية ، فيقول المسعودى إن شهر زاد بنت الوزير ودنيا زاد جاريتها وهو الصحيح ، ويقول ابن النديم إن شهر زاد من أولاد الملوك وأن دنيا زاد قهرمانة الملك ، ويزيد أن الكتاب يحتوى على ألف ليلة وعلى دون المائتى سمر ، وأنه أُلف لحيا أو هميا أو حمانى أو حمانة أو جمانة أَو خمانى على اختلاف الروايات ، وهي بنت الملك بهمن بن اسفنديار

هاتان هما الوثيقتان الخطيرتان فى تاريخ هذا الكتاب ؛ ولا يوجد غيرهما فيما نشر علينا من كتب مؤرخيبا القدماء ، أَللهم إلا إشارة إلى وثيقة ثالثة مفقودة نقل عنها المقريزى فى الخطط ، والمقرى فى نفح الطيب ، وعزواها إلى مؤرخ مصرى اسمه القرطى أَلف كتاباً فى تاريخ مصر على عهد الخليفة العاضد الفاطمى ذكر فيه أَلف ليلة وليلة وقايس بين قصصه وبين ما يتداوله الناس فى عصره من الحكايات المشهورة . وفى هذا دليل على أَن الكتاب على أَى صورة من الصور كان معروفاً فى مصر على عهد الفاطميين ، وأن اسمه كان إذ ذاك أَلف ليلة وليلة ، وأن عنصراً من القصص العربى قد دخل فى هيكله . ثم تجاهله بعدئذ أُدباؤنا ومؤرخونا فلم يحققوا مصدره ، ولم يسجلوا نموه وتطوره ، حتى جاء رأس المستشرقين البارون سلفستر دساسي ، فبدأَ البحث العلمى فى أَصله بمقالين نشرهما فى جريدة العلماء **Journal des savants** أَولهما فى سنة ١٨١٧ ، والآخر بعده بإحدى عشرة سنة . وجملة رأيه أَن الكتاب تأليف جماعة لا تأليف واحد ، وأنه

مؤلف فى العهد الأخير ، وأنه عربى الوضع من فاتحته إلى خاتمته ، ودفع قول المسعودى أن فيه عناصر أجنبية من الهندية أو الفارسية . فناقش أدلته قوم آخرون أشهرهم الأستاذ (يوسف فون هامر) الألمانى ، فقد نشر فى سنة ١٨١٩ مقالاً فى إحدى المجلات الألمانية ، وفى سنة ١٨٢٣ مقالاً آخر فى المجلة الأسيوية أيد فيهما رأى المسعودى تأييداً لا سبيل عليه لآخذ . وفى سنة ١٨٣٩ ترجم الأستاذ (وليم لين) الإنجليزى قسما من ألف ليلة وليلة وقدم له بمقدمة حاول أن يثبت فيها أن الكتاب تأليف رجل واحد ، وأنه أُلف فيما بين سنتي ١٤٧٥ و ١٥٢٥ للميلاد . ثم استأنف هذا البحث فى هذا العصر طائفة من ثقات العلماء أشهرهم : كوجى وموللر ونولدكى وأوستروب وكريمسكى وشوڤان وكارادفو ، فاستجلوا على قدر إمكانهم ما غمض من أصل هذا الكتاب حتى أصبح من الممكن بعد تمحيص ما قالوه وتصحيح ما جهلوه أن نثبت في هذا الأصل رأياً يقارب الصواب إن لم يَكُنْهُ

أصل الكتاب وطبقاته : أصل هذا الكتاب نواة من الأقاصيص الهندية والفارسية تسمى هزار افسانه ترجم إلى العربية من الفهلوية فى أواخر القرن الثالث للهجرة بعنوان « الف ليلة » ، وهو الذى رآه المسعودى وانتقده ابن النديم . ثم تجمَّع حول هذه النواة في الأزمنة الواقعة بين القرن الرابع والقرن العاشر من الهجرة طبقتان : طبقة بغدادية صغيرة ، وطبقة مصرية كبيرة . فأما النواة أو الأصل أو الاطار كما يسميه الباحثون فمؤلف من الحكايات الباقية الآتية : حكاية الملك شهريار وأخيه شاه زمان وهى مقدمة الكتاب ، وحكاية التاجر والجنى ، وحكاية الصياد والجنى ، وحكاية حسن البصرى ، وحكاية الحصان الآبنوس ، وحكاية الأمير باسم وجوهر السمندلية ، وحكاية أردشير وحياة النفوس ، وحكاية قمر الرمان ابن الملك شهرمان والأميرة بدور ، وحكاية سيف الملوك و بديعة الجمال

وقد اختلفت كلمة الباحثين فى أصل هذا الأصل كما ألمعنا إلى ذلك من قبل ، ففريق يرى — ورأيه الأرجح — أن المقدمة و بعض حكايات الأصل هندية ، و يبنى هذا الرأى على المشابهة فى الموضوع والطريقة والأسلوب . فأما المشابهة فى الموضوع فإن فى حكاية الملك شهريار وأخيه مشابه من « كاثاسارِت ساجارا » الهندية . وأما المشابهة فى الطريقة فإن إدماج حكاية فى حكاية ، وتوليد قصة من أخرى ، إحدى خصائص الأدب القصصى الهندى ، وهى ملحوظة فى ملحمة (مهابهاراته) وقصة (بنجه تنترى) أصل كليلة ودمنة ؛ لأن الباعث الأول على القصص فى أدب الهند كان إيناءَ الفرصة واكتساب الوقت حتى يؤْفك المتهور عن عزمه ، ويحجز المتسرع عن وجهه ، كما فعل الببغاء مثلاً مع زوجة صاحبه فى حكاية (سوكاسابتاتى) فقد كان يقص عليها كل يوم أحسن القصص ليعوقها بلهو الحديث عن زيارة خليلها فى غيبة حليلها ، و يقطع حديثها دائماً بقوله : سأقص عليك البقية غداً إذا بقيت في البيت . وهذه الطريقة وذلك الباعث نجدهما فى كثير من حكايات ألف ليلة وليلة ، فلا نزاع إذن فى أنها هندية . وأما المشابهة فى الأسلوب فان من لوازم القاص الهندى أن يقول : لا تفعل ذلك و إلا أصابك ما أصاب فلاناً ، فيسأله السامع وكيف ذلك ؟ فيجيب القاص على هذا السؤال برواية القصة . وهذا الأسلوب نفسه مستعمل فى تلك الحكايات من ألف ليلة ، وقولهم فيها وكيف ذلك ؟ ترجمة حرفية لهذه الجملة السنسكريتية : كاثات إتات . ثم يمضى هذا الفريق في تطبيق نظريته على بعض الحكايات و ينتهى إلى أن هناك طائفة من الأقاصيص لا شك فى أنها فارسية ، وهى حكاية الحصان الآبنوس ، وحكاية حسن البصرى ، وحكاية سيف الملوك و بديعة الجمال ، وحكاية قمر الزمان والأميرة بدور ، وحكاية بدر باسم والأميرة جوهر السمندلية ، وحكاية أردشير وحياة النفوس . . .

وفريق آخر يرى ان الأصل كله فارسى تأثر بالعقائد اليهودية والإغريقية والإسلامية ؛ و يريد أحدهم وهو الأستاذ كوچى أن يجعل بين هيكل ألف ليلة

وليلة و بين قصة (إستر) اليهودية صلة ونسبة . ذلك لأن ابن النديم فى الفهرست يقول إن هزار افسانه ألف لحميًّا بنت بهمن ، والطبرى يقول إن إستر هي زوج بهمن ، والمسعودى يجعل إستر زوجة لبختنصر ويسميها دنيا زاد ، ثم يطلق اسم شهر زاد أيضاً على أم حميا بنت بهمن اى على زوجة بهمن وهى التى سماها الطبرى إستر . ويقول المسعودى أيضاً فى موضع آخر إن أم حميا يهودية ، ويعود الفردوسى والطبرى والمسعودى فيطلقون اسم شهر زاد على حميا نفسها وهي بنت الملك بهمن وزوجه على عادة الفرس الأولين . أما وجه الشبه بين قصة إستر المذكورة فى التوراة و بين مقدمة ألف ليلة ، فهو أن الملك أسريوس كان كالملك شهريار لا يرى المرأة إلا ليلة واحدة ، فتزف إليه البكر مساءً ليطردها من قصره صباحاً دون أن يقتلها كما يفعل شهريار ، و إستر كانت كشهر زاد تستهوى الملك وتخلب لبه فيستبقيها ، وهى بنت الوزير ، وشهرزاد بنت الوزير ، وهى تغرر بنفسها لتنقذ بنات جنسها من شر الفضيحة والذل ، وشهر زاد تفعل ذلك الفعل لتدرا عن بنات قومها خطر السباء والقتل

أما علة هذه الآراء المتناكرة التى تجعل هذا الأصل عربياً بحتاً أو فارسياً بحتاً أو هندياً مشوباً ، فهى أن القصاص العرب قد عبثوا به عبثاً شديداً ، فبدلوا أسماءه ، وغيروا أسلوبه ، وموهوا لونه ، واخترعوا بعضه ، وطبعوه بطابع إسلامى محض ، ثم بعثروه فى جوانب الكتاب وثنايا القصص حتى التاث على المقاييس الفنية فرزه وتحديده

وأما الطبقة البغدادية فتتألف من أقاصيص غرامية صغيرة انتزعت من حياة العرب ، واتَّسمت بسمة الإسلام ، وفاضت بنعيم الحب والترف . تمثل حياة الطبقة الوسطي بأسلوب صحيح عذب ، وتصور حضارة بغداد فى ايام العروس[1] بخيال قوى خصب ، وتُشْهدكم سَورة الغنى فى الأسواق ، وضجة الغلمان فى الأفنية ،

---

(١) أيام العروس اسم كان يطلقه البغداديون على عصر الرشيد . (المسعودى)

وقصف الجواري فى المقاصير ، ومداعبة الزوارق اللاهية فى دجلة ، وتجعل من الخليفة الرشيد ملاك رحمة ورسول عناية ، يجيء متنكراً وظاهراً في كل مكان بالثروة للمحروم والعدل للمظلوم والوصل للعاشق البائس . ولا أقصد بذلك إلى أن كل حكاية يتدخل فيها الرشيد تكون بغدادية ، فإن افتتان الناس بمجده ، وازدهار العراق في عهده ، جعلاه رمزاً للرخاء والعدل ، حتى فى زمن غير زمنه ، ووطن غير وطنه

تجمعت هذه الطبقة في مدي القرنين الرابع والخامس مما أُثر عن الرواة ودوّن فى الكتب مستقلاً وغير مستقل . فهى على ما أُرجح بقايا القصص التى نشرها الأدباء البغداديون ثم طواها الزمن ؛ وقد عد ابن النديم فى الفهرست عشرات منها كقصة على بن أديم ومنهلة ، وقصة عمرو بن صالح وقصاف ، وقصة ابى العتاهية وعُتب ، وقصة وضاح وأُم البنين ، وقصة أحمد بن قتيبة وبانوحة ، وقصة ريحانة وقرنفل ، وقصة سكينة والرباب الخ . . .

وأشهر حكايات هذه الطبقة حكاية على بن بكار وشمس النهار ، وهى قصة شهيدين من شهداءِ الحب تُشْعر النفوس حرقة الأسى على جدهما العاثر ونهايتهما المحزنة ، وقد صيغت فى أُسلوب رقيق وعبارة مهذبة ، واشتملت على نوع من الأدب يكاد يخلو منه أدب الخاصة وهو الرسائل الغرامية التى تجري بين العاشقين إذا عز اللقاء وعيل الصبر . ثم حكاية أُنْس الوجود وورد الأكمام ، وهى قطعة حب وشعر وغزل ؛ تجدون من فيها إما محباً أو حبيباً أو واصلاً بينهما ؛ والشعر الذي تضمنته إنما أُنشيء لها خاصة ، فهو مطابق لمقتضي أحوالها ، مشتمل على أسماءِ أبطالها ، وذلك قليل فى سائر الكتاب كقوله من أبيات :

ما خاب من سماك أُنْس الوجود … يا جامعاً مابين أنس ووجود
يا طلعة البـــدر الذى وجهه … قد نوّر الدنيا وعم الوجود

ثم حكاية البنات الثلاث مع الحمال والصعاليك الثلاثة ، ثم حكاية النائم اليقظان أو أبى الحسن الخليع ، ثم حكاية بدور وجبير بن عمير الشيبانى ، ثم

حكاية الرشـيد مع الخليفة الثانى محمد بن على الجوهرى ، ثم حكاية المعتضد مع أبى الحسن الخراسانى ، وهى تدور على السرف والترف والحب ، وتقص علينا مصرع المتوكل ؛ ثم حكاية الشاب البغدادى مع جاريته ، ثم حكاية الجوارى الضرائر ، ثم حكايات السندباد البحري وهي وصف جذاب شائق لسبع سفرات مخطرات فى مياه الهند والصين قام بهن السندباد فى عهد بلغت فيه بغداد والبصرة غاية لم تدركـ يومئذ فى العمران والعظمة

ومما لا جدال فيه أنها كانت فى الأصل رحلة حقيقية شوهها الناس بالمبالغة وزيفها القصاص بالافتعال والتزيد . ولعل صاحبها هو الذي نحا بها هذا المنحى من الإغراب كما فعل بزركـ بن شهريار فى كتابه عجائب الهند . فلو صفيناها من سخف الأساطير وصرف الحديث كالسمكة العملاق التى يظنها الملاحون جزيرة ، وبيضة الرخ التي يحسبها الراءون قبة ، إذن لتكشفت عن تفاصيل دقيقة تطابق ما كتبه الرحالون فى هذا الموضوع ، كوصف جزر المهراجا أو المهرجان كما يسميه السندباد ، والبحث عن الماس بواسطة النسور فى سـيلان ، وما ذكر عن الفيل والـكركدن وشجر الـكافور وتجارة القرنفل الخ . . .

وأصدق ما فى حكايات السندباد تصويرها لنفسية الرحالة الذى يشغف قلبه حب الأسفار ومصارعة الأخطار وجهاً لوجه ؛ فهو فى كل سـفرة يخوض غمرات الهول ويكابد غصص الغرق ويأخذ على نفسه الموثق الغليظ ألا يزمع رحلة بعـد هـذه المرة . فإذا ما عاد سالماً إلى دياره ، ونعم حيناً بالعيش الرخى بين ندامائه وسماره ، عاده الوله الشديد إلى البحر الغادر ، ونازعته نفسه الطُّلَـعَةُ إلى الأفق البعيد ، فيجتوى الراحة ، ويعاف النعيم ، ويبتاع البضائع ، ويكترى السفينة ، ثم يقلع من البصرة ! !

وأما الطبقة المصرية فهى أوسع الطبقات وأجمها وأصلحها للبحث وأصدقها فى اللهجة وأقلها فى البلاغة . تألفت فى مدي خمسـة قرون بين القرن الخامس والقرن العاشر من القصص العربية والتقاليد الإسلامية والسير اليهودية والأساطير

الفرعونية . وقد قسمتها حين حللتها إلى طبقتين : قديمة تنتهى بالقرن الثامن ، وحديثة تنتهى بالقرن العاشر . فالطبقة القديمة حسنة الأسلوب مطردة السياق شريفة الغرض تدور على المغامرة والحرب ، وتعارض الأخلاق ، وتضارب العواطف ، وتعتمد على الطلاسم والأرصاد والجن والسحر والقدر ، كحكاية جودر التاجر وإخوته ، وحكاية الوزيرين نور الدين وشمس الدين ، وحكاية مسرور وزين المواصف ، وحكاية قمر الزمان الثانية ، وحكاية الخياط والأحدب ، وحكاية مزين بغداد ، وهى قطعة فنية قوية رائعة ، ثم حكاية على شار أو بشار مع زُمرد .
والطبقة الحديثة على الجملة عامية اللغة ركيكة الأسلوب جريئة العبارة تدور تارة على حيل المحتالين ومكايد العيارين ومخاطر اللصوص ، وتارة على تصوير الأخلاق وتذكير النفوس الغافلة بالعبر . وظهور القصص المحتال الداعر بجانب القصص المتصوف الزاهد فى هذه الطبقة — إنما اقتضته طبيعة المجتمع المصرى يومئذ من التجاء فريق من الناس إلى الله ، وانصراف فريق آخر إلى الشيطان . وقد كان من الممكن ان تبدو هـذه الظاهرة أيضاً فى قصص بغداد لولا ان مغامرات اللهو والحب فيها قد غلبت فى نفوس القصصيين على كل شيء ؛ وهم إلى ذلك كتاب يتأبهون عن حياة العامة . فقد كان فى بغداد على عهد الخليفة المعتضد بالله رجل اسمه العقاب وكنيته ابو الباز شهر بالكيد والحيلة حتى قال فيه المسعودى فى الجزء الثانى من مروج الذهب ص ٤٧٩ من طبعة مصر : « إنه برَّز فى مكايده وما أورده من حيله على دالة المحتالة وغيرها من سائر المكارين والمحتالين ممن سلف وخلف منهم » ثم ذكر بعض حوادثه وهى غريبة

وكان فى بغداد كما كان فى القاهرة نظام (التوَّابين) وهم اللصوص الذين إذا أقعدهم الكبر عن السرقة تابوا ورسمهم الخليفة شيوخاً لأصناف اللصوص ، فإذا حدثت حادثة عرفوا فعل من هى . ذكر ذلك المسعودى أيضاً فى ص ٤٧٣ من الجزء نفسه . وكانت بغداد والقاهرة تتبادلان هـذا الصنف من الزعماء والشيوخ كما يقصه علينا ألف ليلة وليلة

تأثر القصاصون المصريون فى حكايات الحيل إذن بطبيعة العمران فضلا عن تأثرهم بما بقى مذكوراً على بعض الألسنة من أساطير العهود الفرعونية ، فإن قصة على بابا واللصوص الأربعين مثلا تشبه قصة وردت فى (كتاب الأقاصيص الشعبية فى مصر القديمة) لكبير الأثريين الأستاذ (ماسبيرو) . ثم تأثروا فى أقاصيص العبر والعظات بالإسرائيليات كحكاية مدينة النحاس ، وقصة حاسب كريم الدين و بلوقيا وجان شاه ، وذلك ما دعا الأستاذ (ڤكتور شوڤان) إلى أن يقول : إن القصص المصرية الأخيرة إنما وضعها يهودى مصرى أسلم ، وذلك بالطبع وهمٌ من الأستاذ ، لأن علم العرب بالإسرائيليات منذ ظهر الإسلام لا يقل عن علم اليهود بها

وأشهر أقاصيص هذه الطبقة حكاية على بابا واللصوص الأربعين ، وحكاية علاء الدين أبى الشامات والمصباح العجيب ، وهى التى اقتبسوا منها رواية لص بغداد للسينما ، ثم حكاية معروف الاسكاف ، وحكاية أبى قير وأبى صير ، وقصة حاسب كريم الدين وملكة الحيات ، وقصة مدينة النحاس ، وحكايات أحمد الدنف وحسن شومان وعلى الزيبق ودليلة المحتالة وزينب النصابة ، وحكاية الملك الناصر والولاة الثلاثة ، وحكاية الرجل الصعيدى وامرأته الأفرنجية

وفوق هذه الطبقات الثلاث أو الأربع تراكَمَ فى العصور الحديثة عدد من القصص الكبيرة والأقاصيص الصغيرة ليبلغ الكتاب الغاية التى حددها له اسمه. وفى هذه الزيادة تختلف النسخ اختلافاً شديداً . من تلك القصص طائفة حائلة اللون من أثر التقليد كقصة عجيب وغريب وسهيم الليل ، وهى من قصص البطولة والحرب ، تستعر وقائعها فى العراق بين العرب والعجم ، أو بين دين الحنيفية والمجوسية ، وتستعير صورها من قصة عنترة وسيرة ابن ذى يزن ؛ ثم قصة عمر النعمان وأولاده ، وهى مضروبة على قالب أردشير وحياة النفوس ، ثم قصة تاج الملوك والأميرة دنيا ، وهى كسابقتها تقليد لقصة أردشير ، ثم حكاية جان شاه ،

وهى تقليد سخيف لحكاية حسن البصرى ، ثم حكاية وردخان والملك جليعاد ، وهى ملفقة من أمثال كليلة ودمنة

وطائفة أخرى يغلب فيها أثر التجديد كحكاية هكتار الحكيم ، وأقصوصة شول وشمول، وحكاية الجارية تودد ، وهى حكاية ثقافية تعليمية كتبها فقيه مصرى فى العهد الأحدث على الرغم من وقوع الحادثة ببغداد ، وقيام المناظرة برياسة النظّام المتكلم فى مجلس الرشيد ؛ فإن الجارية كانت تجيب السائل فى الفقه على المذهب الشافعى وتصرح بذلك ، وتذكر فى التقويم الزراعى الشهور القبطية ككيهك وبرموده وبشنس ومسرى وأمشير ، ثم تقول فى حضرة الرشيد : الويل ثم الويل لمصر والشام من جور السلطان . ومن الغريب أن الأستاذ أوستروب يقول فى دائرة المعارف الإسلامية : إن هذه القصة نشرت فى أسبانيا بعنوان (لادون زلاتيودور) أو تودور . ويظن أن تودد تصحيف تودور . ولم يتح لى الاطلاع على هذه القصة لأرى كيف تتفق مع قصة كل ما فيها مناظرة فى علوم الثقافة الإسلامية البحت

وهناك عدا ماذكرت مجموعة من أقاصيص الفرسان والأجواد ، ونوادر الأولياء والزهاد ، نقلت من العقد الفريد والمستطرف وعروس المجالس ومناقب الصالحين لم يقصد بها إلا توسيع الكتاب

مؤلف الكتاب وزمن تأليفه وسبب تسميته :

ذهبت جهود الباحثين باطلا فى تحقيق هوية المؤلف ، لأن هزار افسانه نقل إلى العربية غُفْلاً لم يسم واضعه ، ثم غشيته الطبقتان البغدادية والمصرية على التدريج، فكان كل قصاص يكتتب لنفسه ما سمع وجمع فى عصره من ثمرات القرائح وقطرات الأقلام دون أن يسندها إلى راوٍ أو يعزوها إلى مؤلف . ولماذا يفعل ذلك وهو يريد أن يحفظ ويقص لا أن يروى وينشر ! فلما هيأت الأحوال أسباب تدوينها فى العهد الذى ذكرته قيض الله لها من ضم شتات ألفتها ، ونسق نظام وحدتها ، ثم دونها على

هذه الصورة . ولم يستطع ذلك الجندى المجهول أن يملى اسمه على الخلود ، إما لتواضع فيه حمله على إنكار ذاته ، وإما لتواطوء من النكران والنسيان أمات اسمه بعد مماته . ومن التوافق الغريب أن أسماء الكتّاب الذين وضعوا القصص الفرنسية الكبيرة فى العهد الذى دوّن فيه ألف ليلة وليلة قد سحب النسيان عليها ذيله كذلك ، كأغانى رولان ، وقصص المائدة المستديرة ، وقصص الحكماء السبعة مثلا

وقد اختلف العلماء فى أن يكون المؤلف واحداً أو جماعة ، ولست أرى لهذا الخلاف وجهاً ؛ فإن الكتاب تكوّن على اليقين من أعمال مستقلة ، ثم نما باتفاق الرأى على توالى الحقب ؛ فوضْعه وتكوينه إذن عمل جمع ، وجمعه وتدوينه عمل فرد ؛ وتحليله إلى الأعمال الفردية المتعاقبة أمر فوق القدرة ومن وراء الإمكان . أما التاريخ الذى قرّ فيه على هذا الوضع الأخير ، فهو النصف الأول من القرن العاشر من تاريخنا . ومن الممكن أن نحصره منه فى السنوات العشر الواقعة بين سنتي ٩٢٣و٩٣٣ ، وهما توافقان سنتى١٥١٧و١٥٢٦ من التاريخ المسيحى . وقد حصره الأستاذ (وليم لين) الانجليزى بين سنتى ١٤٧٥و١٥٣٥ للميلاد ، أى فى مدى خمسين سنة ، فوافقناه فى الغاية وخالفناه فى البدء . ولم نر هذا الرأى اعتباطاً من جهة ، ولا استنباطاً من النص الظنين من جهة أُخرى ، وإنما اعتمدنا فى تحقيقه على دليل مادى ، وهو أن الأستاذ الفرنسى (جلّان) قد أخذ ينشر ترجمة الكتاب لبلاط الملك لويس الرابع عشر سنة ١٧٠٤ ، وقد نقله عن نسخة عربية مخطوطة فى ثلاثة مجلدات أُرسلت إليه من سورية بعد سنة ١٧٠٠ ، وهى مكتوبة بعصر غفلا من التاريخ ، ولكن الذى نقلها إلى الشام ، وهو من طرابلس ، كتب عليها بخطه أنه امتلكها سنة ٩٤٣ للهجرة ، ثم انتقلت من يده إلى يد آخر من حلب فكتب عليها أيضاً تاريخ هذا الانتقال وهو سنة ١٠٠١ ، فيكون تأليف الكتاب إذن قد تم قبل سنة ٩٤٣ بزمن نقدره كما قدره (لين) بعشر سنين

هذا من جهة الطرف الأعلى ، أما من جهة الطرف الأدنى ، فإنا نجد ذكر القهوة المعروفة يتردد فى بعض الحكايات كحكاية أبى صير وأبى قير وحكاية

على نور الدين ومريم الزنارية مثلا ، وذلك لا يكون قبل العقد الأول من القرن العاشر ، لأن القهوة لم تنتشر فى الشرق إلا في هذه المدة . ثم نجد لفظ الباب العالى و بعض النظم العثمانية تذكر فى حكايات أخرى كحكاية معروف الاسكاف وهى مصرية قطعاً ، والعثمانيون لم يستولوا على مصر قبل سنة ٩٢٣ ، فيكون الكتاب إذن قد دوّن بعد هذه السنة وقبل سنة ٩٣٣

ذلك تحقيق الزمن الذى صنف فيه الكتاب جملة ، أما تحديد التاريخ لكل حكاية وكل طبقة ، فذلك عمل إن تيسر فى حكاية تعذر في أخرى . و بعض الباحثين قد حاول ذلك في شيء من التوفيق كالأستاذ وليم بوير الأمريكي ، فإنه نشر سنة ١٩٢٤ بحثاً فى ٤٤ صفحة من المجلة الأسيوية جزم فيه بأن حكاية الوزيرين شمس الدين ونور الدين قد كتبت بعد حكم الظاهر بيبرس ، أى بعد سنة ٦٧٦ ، ويرجح أنها كتبت سنة ٧٠٦ ، وأن قصة الخياط والأحدب بما تشتمل عليه من الحكايات الأخرى كمزين بغداد قد ألفت سنة ٨١٩ للهجرة ، والدخول فى هذا الموضوع يخرج بنا إلى التفصيل الذى يملّ في الروح ويخمد نشاط الحديث

سمى العرب هزار افسانه ألف ليلة ، ولو أرادوا الترجمة الأمينة لقالوا ألف خرافة أو أسطورة ، فعدولهم عن العنوان الصحيح يدلنا على أحد أمرين : إما أن الليلة كانت فى اصطلاحهم ترادف الأسطورة باعتبارها زمناً لها ، وذلك ما نستطيع استنباطه من قول محمد ابن إسحق الوراق : « ابتدأ أبو عبد الله الجهشياوى صاحب كتاب الوزراء بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم كل جزء قائم بذاته لا يتعلق بغيره ، وأحضر المسامرين فأخذ منهم أحسن ما يعرفون ويحسنون ، واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما يحلى بنفسه ، فاجتمع له من ذلك أربعمائة ليلة وثمانون ليلة كل ليلة سمر تام يحتوى على خمسين ورقة وأقل وأكثر ، ثم عاجلته المنية قبل استيفاء ما في نفسه من تتميمه ألف سمر ... » وإما أن يكون عدد الألف في الأصل ،

إنما أريد به التكثير لا التحديد ، على حد قوله تعالى : « إن تستغفر لهم سبعين مرة فلن يغفر الله لهم » وأحْرِ به أن يكون كذلك ، فإن ابن النديم قد رآه بتمامه مراراً وقال ان فيه دون المائتى سمر ، وهو اليوم بطبقاته وزياداته واستطراداته لا يتجاوز ٢٦٤ حكاية قسمها المؤلف على ألف ليلة وليلة تقسياً فيه عبث الهزل أو سخف الصناعة ؛ فإن شهرزاد يدركها الصباح دائماً ولما يمض على حديثها غير بضع دقائق . على أنه لم يبق مما رآه ابن النديم إلا تلك الحكايات التى سردناها عند ما تحدثنا عن الأصل

أما زيادة الليلة على الألف فمن عمل القرن السادس ، لأن النسخة التى رآها القرطى بمصر على عهد الخليفة العاضد الفاطمى كانت تحمل اسم ألف ليلة وليلة . ويقول (جِلْد مستر) فى تعليل زيادة الليلة إن العرب يَطَّيرون بالأعداد الزوجية ؛ وهو زعم غريب ما رأيت في تاريخنا ولا فى أدبنا ما يؤيده . ولقد ظل الكتاب أكثر من قرنين يسمى ألف ليلة ، وكان الجهشيارى يريد أن يسمى كتابه ألف سمر ؛ وعندنا ألفية ابن معطى، وألفية ابن مالك . وأغرب من هذا الزعم أن يؤيده أوستروب فى دائرة المعارف ويزيد عليه أن ميل الناس فى تلك العصور إلى التسجيع في عناوين الكتب كان من البواعث أيضاً على هذه التسمية ! وليس فى قولنا ألف ليلة وليلة،كما تعلمون تسجيع ولا مزاوجة . والغالب في رأيى أن الليلة إنما زيدت فوق الألف لإفادة الكمال كطفحة الإناء وسقطة الميزان ، لأن الألف عدد تام بالنسبة إلى هذا الكتاب ، فإذا زيد عليه الواحد كان كاملاً . والكمال درجة فوق التمام . وإن في لغة التخاطب ما يشبه ذلك ، فقد يقال فى المنّ :قضيت لك ألف حاجة وحاجة ، وفى المبالغة زرتك ألف مرة ومرة ، وهلم جرّا

طريقة الكتاب وأسلوبه : كانت طريقة العرب فى القصص أن يسردوا الأسمار والأحاديث على نمط يجعل كل حكاية قائمة بذاتها لا يربطها بما يسبقها ولا بما يلحقها علاقة . وترون ذلك واضحاً فى أمثال لقمان وكتب النوادر ؛ فلما نقلت

الأقاصيص الهندية إلى العربية فى القرن الثالث عن طريق الفارسية أدخلت فى أدبنا القصصي طريقة طريفة تجعل الحكايات سلسلة متماسكة الحلقات متعاقبة الخطوات متتابعة النسق ؛ وذلك على ضربين : الأول أن تتعلق جميع الحكايات بحكاية أصلية تكون فاتحة لبدايتها وسبباً لروايتها ، ابتغاء التعويق عن فعل ما لا يحل ، وذلك فى العربية مذهب كتاب الوزراء السبعة ، وكتاب كليلة ودمنة ، وأغلب كتاب ألف ليلة وليلة . وهو فى الفارسية مذهب بختيارنامه ، وقصة جهار درويش ، وقصة نوروز شاه ، وكتاب طوطى نامه ، وأنوار سهيلى مثلاً . والضرب الثانى أن تروى الحكايات موزعة فى الكتاب على عدة أبواب بحيث تكون الحكاية في أى باب من هذه الأبواب مقدمة لحكاية الباب الذى يليه . ومن هذا الضرب في أدبنا « كتاب سلوان المطاع فى عدوان الأتباع » لابن ظفر الصقلى المتوفي سنة ٥٦٥ ، وكتاب « فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء » لأحمد ابن عربشاه الدمشقى المتوفى سنة ٨٥٤ ، وفى أدب الفرس كتاب «مرزبان نامه» لمرزبان بن رستم بن شروين ، وقد ترجمه ابن عربشاه واستمد منه . ذلك فضلاً عن الطريقة الفارسية التى احتذيناها في الأقاصيص الغرامية المطولة . فألف ليلة وليلة إذن يجرى على ثلاث طرق : يجرى على الطريقة الهندية في الحكايات المتداخلة المتسلسلة كحكايات الإصل، وحكاية البنات الثلاث والصعاليك الثلاثة ، وحكاية الخياط والأحدب والطبيب ، وحكاية جان شاه ، وحكاية وردخان .. الخ

ويجرى على الطريقة الفارسية في الحكايات المفردة المجردة ، كحكايات العشاق فى بعض أقاصيص الأصل وما جرى مجراها من حكايات الطبقة البغدادية ، فإنها مضروبة على قالب القصص الفارسي فى الاعتماد على الحب الوهمى الذى يصيب ظرفاء الشباب على أثر طيف يزور فى الكرى ، أو صورة تعرض فى الطريق ، أو حكاية تلقى فى المجلس . ثم يجرى على الطريقة العربية الخالصة فى الأقاصيص الصغيرة المقتبسة من كتب الأدب ، كحكايات حاتم الطائى ، وحكاية معن بن زائدة ، وحكاية ابراهيم بن المهدى ، وحكاية خالدبن عبدالله القسرى مثلاً .

أما أُسلوبه فيختلف باختلاف الزمان والمكان والجنس والشخص ، فإذا حكمنا عليه فإنما نحكم على جملته لا تفصيله ، ونتوخى الصفات العامة فى نقده وتحليله . فهو فى عمومه أسلوب سهل المأخذ ، مطرد السياق ، سوقى اللفظ ، مبسوط العبارة ، كثير الفضول ، كثير التضمين ، جرىء الإشارة ، لا يعرف الكناية ولا يَقْنى الحياء ولا يصطنع التحفظ ؛ لأن سبيله سبيل العامة ، فهو يسايرهم فى ثرثرتهم وفضولهم وسذاجتهم وصراحتهم و بلادتهم ، ولا يستطيع أن يكون إلا كذلك . يسير سير الأعرج المفلوج وراء المذهبين الكتابيين اللذين راجا على التعاقب فى عهده ، وهما مذهب ابن العميد فى العراق ، ومذهب القاضي الفاضل فى مصر . فهو يسرف فى السجع ، ويكثر من اقتباس الأمثال وتضمين الملح ، و يتظرّف أحياناً بذكر مصطلحات النحو على سبيل التشبيه أو التورية ، كقوله فى قصة قمر الزمان الثانية : « باتا على ضم وعناق ، و إعمال حرف الجر باتفاق ، واتصال الصلة بالموصول ، وزوجها كتنوين الإضافة معزول » وهو يغالى فى تضمين الأبيات فى خلال الحكايات و يمعن فى ذلك غالباً حتى يمل . وترصيع النثر بالشعر أسلوب لا يألفه الأدب العربى ولا الأدب الفارسي ، و إنما هو ميزة من مزايا الأدب الهندى أيضاً . . اقتبسه الفرس ثم نقله كتابهم إلينا فى منتصف العصر العباسى وروجه فى عهد بنى بويه مؤلفو القصص ومنشئو الرسائل والمقامات كابن العميد والصاحب والبديع والخوارزمى ومن ترسم خطاهم أو سار على هداهم . وموضع هذه الأشعار يكون عادة فى مواقف السرور والحزن والوصف وثوران العواطف ؛ ولكن القصاص يسىء فى الغالب استعمال التضمين فيخطىء مواضع الأشعار ، أو يجهل محل المناسبة ، أو يردد الأبيات نفسها فى كل موقف . وقد تدفعه السماجة إلى الاستطراد الغث فيقول : وقال الشاعر أيضاً فى المعنى ، ثم يورد أبياتاً لا يصلها بالموضوع سبب ، كما فعل فى مقدمة على نور الدين ومريم الزنارية مثلا ، فإنه حين وصف البستان لم يترك نوعاً من أنواع الفاكهة إلا ذكره وروى ما قيل فيه من الشعر حتى استغرق فى ذلك خمس صعحات من الكتاب !

إن خير ما يمتاز به أسلوب ألف ليلة وليلة هو الوضوح والصدق والصراحة والجاذبية ؛ فالمعانى تسبق الألفاظ إلى الذهن ، والصور تسبق الوصف إلى الخاطر ، والشوق يبعث اللذة ويثير الاهتمام ويحرك الانتباه ويربط السامع أو القارئ بموضوع القصة . على أن القصاص يعالج التصوير والحوار بدقة وبراعة فى كل ما يتصل بأحوال الشعب وأخلاق العامة ، فاذا سما إلى مقام الملوك والخاصة خانته قدرته ، وغلبت عليه بيئته وطبيعته ، فيفقد ما يسمى فى الفن الكتابى بالصبغة المحلية ، وهى أن يسنَد إلى الشخص ما يلائم طبيعته وطبقته و بيئته من قول أو فعل . فالأقاصيص الهندية والفارسية تشوبها روح القصاص الإسلامية ، كحكايات قمر الزمان بن الملك شهرمان ، والحكايات البغدادية تظهر فيها اللهجة المصرية كحكاية أبى الحسن الخليع . ثم نراه يُجرى على لسان الخليفة الرشيد ما يأبى عليه جلاله وكماله أن يقوله ، ويجعله يفعل ما لا يجوز فى العقل أن يفعله ، كأن ينادى وزيره جعفراً بقوله : يا كلب الوزراء ، ويكلفه فى قصة الفتاة المقطعة بالعثور على القاتل فى مدى ثلاثة أيام وإلا شنقه هو وأربعين من بنى برمك ؛ وكأن يخلع فى حكاية على نور الدين مع أنيس الجليس حلة الملك ليرتدى مرقعة بالية قذرة لكريم الصياد فيفيض قملها على أطرافه ، ويسيل قذرها على منكبه وأعطافه . ولو أن ما كلف به الرشيد من التعب المزرى كان لضرورة ملجئة لوجدنا له مساغاً من الفن ، ولكنه جشمه ما جشمه ليتسنى للخليفة أن يسمع غناء أنيس الجليس وهى فى قصر من قصوره ، وفى ضيافة خادم من خدمه ! فهو يدخله فى هذا الزى الزري على الحبيبين والبستانى ليقدم إليهم ما معه من السمك ، فيكلفوه شيّه فى المطبخ فيشويه ! !

وكثيراً ما تدفع القصاص شهوة الإغراب إلي تجاوز المبالغة المعقولة ، فتفوته من الفن صفة الامكانية ، وهى أن يُلبس القصصي الحوادث الخيالية ثوب الحقيقة فيقرّب ما بينها من الظروف ويمهد لها أسباب الوقوع حتى لا تتنافر مع العقل والعلم والعرف والتقاليد . والأمثلة على هذا العيب مستفيضة فى كل قصة

وفى الكتاب طائفة من الحكايات قد استوفت شروط الفن القصصي كلها ، كقصة الصياد والجنى ، وقصة مزين بغداد ، ومقدمة حكايات السندباد ، وقصة على بن بكار وشمس النهار

هذا إذا نظرنا إلى الأسلوب فى جملته وعمومه ، أما إذا تتبعناه باللمح الخاطف فى نواحى الكتاب وجدناه فيما بقى من الأقاصيص الهندية والفارسية وما جرى مجراها من الحكايات المحدثة المقلدة بيِّنَ السذاجة أبله الاشارة ، لأنها من نوع الخوارق التى تدخل على القلوب الغريرة ، ولا تظفر إلا بتصديق العقل البسيط ، فهو جارٍ مع طبيعتها ، متفق اللون مع صورتها . وفى الطبقة البغدادية تراه متين العبارة ، عفيف اللفظ ، حسن السبك ، دقيق الوصف ، كثير السجع ، قليل الفضول ، لأنه فى الغالب مكتوب يُحْذى على المُثُل العليا من قصص الفرس وتاريخ العرب . وقد يُسف فى بعض الأقاصيص إسفافاً قبيحاً ، فيثقل بسخفه على الطبع ، ويعتدى بضعفه على الذوق ، كما تراه فى قصة الخليفة مع النائم اليقظان مثلاً . أما الأسلوب فى الطبقة المصرية فهو فى قسمها الأول وخاصة الأقاصيص المكتوبة منه أشبهُ شىء بأسلوب الطبقة البغدادية مع اتساع فى السجع وجرأة على الحشمة ؛ والغالب عليه التقليد ، فتارة يجرى على منهاج الطريقة الهندية كما نرى فى حكاية وردخان والملك جليعاد ، وتارة ينسج على منوال الطريقة الفارسية كفعله فى قصة قمر الزمان الثانية ، وحكاية مسرور وزين المواصف . وقد يجرى فى مجراه الخاص من التهكم الساخر والمزاح المضحك ، فيكون رفيقاً كما نراه فى قصة الأحدب ، وخاصة فى مزين بغداد ؛ ولكنه فى القسم الثانى وفى سائر القصص الإلقائية التى ألفها القصاص ليلقوها فى السوامر ، مهلهل النسج ، عامى اللفظ ، مرذول المبالغة ، سيء التلفيق ، شديد الوطأة على الحياء والمروءة ، لصدوره عن قصاصين محترفين جهلاء ، يتملقون فيه شهوات العامة بالإفحاش ، ويستفزون فضول الجمهور بالمبالغة . ثم يكثر فيه ترداد الجمل المحفوظة الملتزمة ، فيقال دائماً فى وصف القينة العازفة : فعملت على العود ، من غرائب الموجود ، إلى أن طرب

الحجر الجلمود ، وصاح العود فى الحضرة يا داود ! » وفى إيثار البعد : « بعدك عن الحبيب أجمل وأحسن : عين لا تنظر وقلب لا يحزن » وفى غرابة الحادثة : « لو كُتبت بالإبر على آماق البصر ، لـكانت عبرة لمن يعتبر » وفى وصف الشيخ الفانى : « قد أبقى ما أبقى ، وعركه الدهر فما استبقى ، كأنه مُفْنَى مُلْقى ، فى خِرْقَةٍ زَرْقا ، تَمُر بها الأرياح غرباً وشرقاً ، كما قال فيه الشاعر :

أرعشنى الدهر أى رعش والدهر ذو قـوة و بطش
قد كنت أمشي ولست أعيا واليوم أعيا ولست أمشى

وفى وصفه ساحة الحرب ومجالس الأنس ورياض الأرض وأثاث البيت لا يكاد يغير شيئاً من الأسجاع والأوضاع ومقطوعات الشعر

ذلـكم يا سادتى ما استطعت استشفافه من صور الأساليب الأثرية فى الـكتاب ، وسترون حين تعيدون قراءته أن القصاص والمصنفين والمصححين فى مصر قد أخضعوه إخضاعاً شديداً للهجاتهم وأساليبهم وأمثالهم حتى جعلوا البحث اللغوى الفنى من البعد بحيث لا تبلغ إليه وسيلة

فلسفته ومراميه :

سيداتى وسادتى !

إن من يطلب من ألف ليلة وليلة فلسفة خاصة وفـكرة عامة ووجهة مشتركة كان كمن يطلب من كافة الناس عقيدة واحدة وطبيعة ثابتة وأعراضاً متفقة . فهو كما قلنا من قبل كتاب شعبي يصور الحياة الدنيا كما هى لا كما ينبغى أن تـكون ؛ فاذا رأينا مذاهبه تتناقض ، ومراميه تتعارض ، وآراءه تختلف ، فذلك لأن المجتمع الذى يصوره كذلك

ولم يكن الـكتاب نتاج قريحة معلومة ، ولا نتيجة خطة مرسومة ، حتى نتلمس فى جوانبه الدوافع والنوازع والغاية ، إن هو إلا صدى يتردد خافتاً لعقائد الشرق القديم وعقلياته وعاداته . في الفلسفة نراه يتأثر بالأفلاطونية الحديثة

والأخلاق الاسلامية ، فيدعو إلي القناعة باليسير ، والعزوف عن الدنيا ، والاعتدال فى اللذة ، والمبالغة فى الحذر ، والتفويض المطلق للقدر ؛ فروحه من هذه الجهة تتنافر مع صوره البراقة ووسائله الطماحة وحوادثه المغامرة . ثم نراه فى أقاصيص أخرى، ولاسيما الحديثة يزين الأنانية ، ويرتضي القسوة ، ويتشوف إلى المكاسب الدنيئة ، ويشره إلى اللذة الخسيسة ، ولا يكاد يعتقد بالعواطف الكريمة ... وقد يصور المتاع الحسى واللهو الجموح بما لا يتمثل فى الذهن إلا على سبيل الخيال ، كالذى يحكيه عن فتى من أبناء الملوك أرسى إلى جزيرة كل من فيها من تجار وصناع نساءٌ كأنهن اللؤلؤ المكنون، فقضي بينهن فى هذا النعيم أياماً أقل ما أصاب فيها من اللذة أنه كان يلقى الشبكة فى الماء على سبيل اللهو ، فتخرج إليه من الأصداف خريدة من بنات الجان ، كأنها حورية من حور الجنان ، الخ ..

فاذا اختبرناه فى السياسة والاجتماع رأيناه **ملكياً** يقيم فى كل مدينة عرشاً ، وينصب على كل مجمع من الأحياء ملكاً ، حتى الحيات والحشرات والطيور والوحوش والقردة ؛ **وديمقراطيا** يشرك الملك والصعلوك فى مُتَع الحياة ومجالى الأنس؛ **عائليا** يبنى نظام البيت وتأثيل المجد على الزوجة والولد ، لذلك تجدونه يستهل معظم أقاصيصه بحنين الوالدين إلى النسل ، وفزعهما إلي الله أو إلى المنجِّم من داء العقم . وقد يسمو مغزاه إلى الفلسفة الاجتماعية العالية ؛ مثال ذلك حكاية السندباد والحمال . فالحمال يئُوده الحِمل الفادح ، وينهكه الحر اللافح ، فيلقى حمله على مصطبة أمام بيت من بيوت التجار يتردد إليه النسيم الرطيب ، وتضُوع منه روائح العطر والطيب ، ثم يرى عظمة ذلك التاجر فى كثرة خدمه وغلمانه ، ويسمع تغريد البلابل والفواخت في بستانه ، ويصغي إلى رنين أوتاره وغناء قِيانه ، ويَنْشَقُ أفاويه الطعام الشهى من صحافه وألوانه ، فيرفع طرفه الحائر إلى السماء ويقول : سبحانك يا رب ! لا اعتراض على حكمك ، ولا معقب لأمرك ! أين حالى من حال هذا التاجر ؟ ؟ أنا مثله وهو مثلى ، ولكن حمله غير حملى ! !

على أن أسوأ ما سجله ألف ليلة وليلة من ظلم الإنسان وجور النظم ، هو

القسوة الجائرة على المرأة ؛ فان حظها منه منكود وصورتها فيه بشعة . وكيف ننتظر من كتاب بنى على خيانة المرأة أن يُنصف المرأة ؟ إن شهر زاد المسكينة إنما تسهر جفنها ، وتكد ذهنها ، لتقص على الملك شهريار أعجب القصص ابتغاء الحظوة لديه حتى تدرأ القتل عن نفسها ، والخطر عن بنات جنسها . ومن الخطل الأليم أن يسند القصاص كل هذه النقائص إلى النساء على لسان واحدة منهن فى مقام الدفاع عنهن ، وأن يُجرى على فمها فى حضرة الملك تلك الكلمات الجريئة المخزية فى وصف بهيمية الرجل !

ألف ليلة وليلة يصور لنا المرأة فى القسم الهندى الفارسى خطَّالةَ خائنة تبيع عرض الملك للعبد فى قصة شهريار وأخيه ؛ لجوجة جموحة أنانية فى قصة الحمار والثور ، تصر على أن يبوح لها زوجها بسره ، وهى تعلم أن فى إفشائه ضياع عمره ؛ حاقدة كائدة منتقمة في قصة الوزراء السبعة ؛ قاسيةً عاتية مرهوبة فى حكاية قمر الزمان الأولى . وهى في بغداد سجينة في قصرها ، مغلوبة على أمرها ، قد انتبذها زوجها ، وألقى زمامه فى أيدى الجوارى والقيان ؛ وعلى كلتا الحالتين من حرية ورق ، نراها وسيلة لذة وغرض شهوة وأداة خدمة . أما هى فى مصر والشام فوجودها عدم ، لا تسمع لها صوتاً فى بيت ، ولا ترى لها أثراً في سوق . فاذا خرجت من ظلام الستار إلى ضوء النهار كانت طاغية جاهلة كزوجة معروف الاسكاف ، أو لصة حيَّالة كدليلة و بنتها زينب ، أو قوادة مرتادة كأولئك العجائز اللاتى ينقلن الفتنة من مكان إلى مكان ، و يصلن المنكر بين فلانة وفلان

أما تصوير الكتاب لمظاهر الاجتماع الشرقى في القرون الوسيطة من العادات والأخلاق والمراسم في السوامر والولائم والأعراس والمآتم والأسواق والمحاكم فقد بلغ الغاية من ذلك كله ؛ إلا أن الطبقة المصرية فى هذا الباب كما قلنا أصدق وأجمع ، لأن القصاص وهم مصريون تكلموا عن علم ووصفوا عن رؤية ونقلوا عن سماع . فاذا قرأتم مثلا حكاية نور الدين وشمس الدين وجدتم المصريين كانوا فى حفلة العقد يطلقون البخور و يشربون السكَّر و ينضحون الوجوه بماء الورد ؛ وفى

زفاف العروس ينقطون المواشط والقيان بالقاء النقود فى الدف أو الأطار كما يسميه ألف ليلة وليلة ، أو الطار كما يسمى الآن فى مصر ؛ وفى جلوتها على المنصة يجلسونها بين صفين من كرائم السيدات في يد كل منهن شمعة موقدة ، ثم يلبسونها حلة بعد حلة فى فترة بعد فترة حتى يخلع عليها سبع حلل ، ومع كل سيدة من المدعوات إلى الحفل صرة من الثياب المعدة لذلك الزفاف يحملها خادم ، فكلما خلعت العروس حلة خلع المدعوات كذلك حلة إلى تمام السبع ؛ ولا تزال هذه العادات باقية فى بعض البلاد و بعض الأسر في مصر

و إذا قرأتم حكاية علاء الدين أبى الشامات وجدتموهم كانوا يستعملون الحشيش قوة للزوج ، و يتخذون المحلل خلاصاً من الطلقة الثالثة ، وهما خلتان شائعتان اليوم فى الطبقة الدنيا . اقرأوا حكاية معروف الاسكاف تجدوه مثالاصادقا لبعض الناس هناك فى ضعف الارادة وسلامة الصدر وحب الأبهة وتبذير ما فى الجيب اتكالا على الغيب واهتضاماً للحق ، وتجدوا زوجه فاطمة العرة التى فرّ من جبروتها وجفوتها وقسوتها وعنادها إلى أقصى مجاهل الأرض فتبعته ، لا يزال لها شبه فى الباقيات الطالحات بمصر من عهد الجهالة

أما الطبقة البغدادية فقد عبث بها القصاص وشابوها بلهجاتهم وعاداتهم ، ولكنها مع ذلك حرية بثقة الباحث إذا استطاع تنقيتها من شوائب البهرج والدخيل

بقى علينا أن نعرف وجهة كتابنا فى الدين ، وليس من العسير على القارئ العادى أن يتبين تلك الوجهة ، فان فى كل صفحة من صفحاته دليلاً على أنه مسلم صادق الإيمان ، قوى العقيدة ، يأخذ تقاليد الدين صحيحة أو مشبوبة مأخذ العامى الواثق المطمئن ، فلا يبحث ولا يستنبط ولايطبق ، حتى فى مقام الحكمة والموعظة لا يكاد يذكر حديثاً أو آية ، و إنما يستند فى ذلك إلى مأثور الشعر ومنثور الحكم . فسبيله في الدين إذن أن يدعو إليه و يهتف به و يتعصب له ؛ لذلك نراه لايتحدث إلا عن المسلمين ، ولا يتخذ أشخاصاً لقصصه حتى الأجنبية منها إلا من المسلمين ؛ فإذا كان أحد الجِنّة أو الناس غير مسلم واضطر إلى الحديث عنه انتهى به إلي

الإسلام أو دبر له عقبى سيئة ، وذلك نادر ، كما فعل فى حكاية مسرور المسيحى وزين المواصف وزوجها اليهوديين ، فالحبيب والحبيبة أسلما فورَفت عليهما ظلال النعيم والحب ، وظل الزوج يهودياً فدفنته امرأته حياً . وألف ليلة وليلة بعد ذلك سُنِّيَّة لا يكاد يعرف فرقة أخرى من فرق الاسلام ؛ حتى الشيعة — وكان لهم على عهده فى مصر دولة الفاطميين ، وفى العراق نفوذ البويهيين — لم يذكرهم إلا فى حكاية علاء الدين وهى مكتوبة بمصر على عهد المماليك . ولقد دل حين تعرض لهم في هذه القصة على جهالة قبيحة أو دعاية سيئة ، فقد أشار فى موضع منها إلى أن الروافض كانوا يكتبون اسمى الشيخين على بواطن الأعقاب . وقال فى موضع ثان إن أهل بغداد كانوا يغلقون الأبواب خوفاً من الروافض أن يلقوا الكتب في دجلة . وقال فى موضع ثالث : إن الرشيد سأل الرجل الذى همَّ باغتياله وهو يلعب الكرة والصولجان فنجاه أصلان بن علاء الدين : أما أنت مسلم ؟ فقال كلا ، وإنما أنا رافضي

مخطوطاته ومطبوعاته وترجماته :

صنف المنقبون ما عثروا عليه من مخطوطات ألف ليلة وليلة فكان ثلاث مجموعات مختلفة : مجموعة أسيوية ومجموعتين مصريتين . فأما المجموعة الأسيوية وهى أقدمهن فلا تشتمل إلا على القسم الأول من الكتاب ، وإحدى نسخها مبتورة ، وأشهرها نسخة كلكوتا ، وهى تحتوى على مائتى ليلة ؛ وقد شرع يطبعها الشيخ اليمنى فى جزأين بمدينة كلكوتا سنة ١٨١٤م وأتمها سنة ١٨١٨م فكانت أول مخطوطة طبعت من هذا الكتاب فى الشرق والغرب . ثم نسخة (برسلو) وهى التى طبعها الأستاذ (هبكت) فى إثنى عشر جزءاً ، ظهر الجزء الأول فى سنة ١٨٢٥ والأخير سنة ١٨٤٣ . وأما المجموعتان المصريتان فهما أحدث من الأولى ، وبين نسخهما اختلاف شديد فى الأسلوب والترتيب والعدد والقصص ؛ ومن هاتين المجموعتين نسخة كلكوتا الثانية التى جمعها وطبعها الأستاذ

(ماك نوكثن) فى أربعة مجلدات من سنة ١٨٣٠ إلى سنة ١٨٤٢ ، ثم نسخة بولاق التى طبعتها الحكومة المصرية فى مطبعتها بالقاهرة سنة ١٨٣٥ فى مجلدين وهى أكمل النسخ جميعاً وأصحها ، وعنها صدرت جميع الطبعات فى مصر والشام و بومباى ، ونقلت جميع الترجمات إلى جميع اللغات ما عدا ترجمة (جلان)

فأما الطبعات فكلهن سواسية فى قبح الشكل وسوء النقل وقلة العناية ، لصدورهن عن أرباب المكاتب وأصحاب المطابع وهؤلاء يبتغون أوفر ربح في أيسر كلفة . على أن أديباً من الآباء اليسوعيين قد طبعه ببيروت طبعاً جميلا فى أربعة مجلدات بعد أن قص من قصصه واقتضب من جمله وهذب من عبارته . ثم جاء منشىء الهلال فأربى عليه فى الحذف والبتر والاختصار وطبعه بمصر فى خمسة أجزاء صغار . وهاتان الطبعتان ولاسيما الأولى أليق الطبعات بأخلاق الفتى وحياء الفتاة ، ولكنهما لا تنقعان غلة الأديب الباحث

وأما الترجمات فأولها فى الوجود ترجمة الأستاذ جلّان ، وهى أنيقة الأسلوب رائعة السبك ، إلا أنها غير دقيقة ولا أمينة ولاوفية ؛ على أن لها اليد الطولى على الكتاب فى التعريف به والتنويه باسمه والدلالة على فضله . طبعت هذه الترجمة بباريس فى اثنى عشر مجلداً ابتداء من سنة ١٧٠٤ إلى سنة ١٧١٧ ، ونقلت عنها سنة ١٧٠٧ ترجمة انكليزية مختصرة فى ستة مجلدات بعنوان الليالى العربية . وأشهر الترجمات بعد ذلك فى السعة والدقة والصدق ترجمة بورتن بالإنجليزية ، وترجمة ماردروس بالفرنسية ، وترجمة هبكت بالألمانية

***

ذلكم يا سادتى ما يتحمله المقام والوقت من تاريخ ألف ليلة وليلة . وإنكم لترون من هذا الإجمال فعل القريحة العربية فيه ، ومظهر العقيدة الإسلامية فى جميع نواحيه ، وطابع العقلية السامية فى أخيلته ومراميه ، حتى أصبح الكتاب عنواناً عريضاً من عناوين آدابنا ، وشاهداً جديداً على الحيوية القاهرة والشخصية الآمرة فى آبائنا . إلا فماذا نفسر هذا ؟

لقد خَلَفوا اليهود على الدين فظهر عربياً رائعاً فى رسالة محمد ، وخلفوا اليونان على العلم فعاد عربياً ساطعاً فى فلسفة ابن رشـد ، وخلفوا الرومان على الحضارة فبهرت العالم بالعمران والعدل فى عصر الرشيد ، وخلفوا الفرس على الأدب فأخضعوا ألسنتهم وأفئدتهم لأدب القرآن ، وخلفوا الهنود على القصص فأروهم روعة الخيال وقوة الإلهام في ألف ليلة وليلة ، وخلفوا الأمم العظمي على أكثر الأرض فأوشكوا أن يعرّبوا العالم !

فليت شعرى أتغيرت الصحراء ، أم فسدت الدماء ، أم ضويت الأبناء ؟ أم هى ربضة الأسد ، واستجمامة المتعب ، واستجماعة الواثب ، ثم استئناف الهجمة الأولى على الموقع الأول فى الحياة ؟

لقد أعقتكم طويلا ، وأتعبتكم كثيراً ، وكدت أخرج من المحاضرة إلى الخطابة ، فعذراً يا سادتى وشكراً ؟

بعض مصادر المحاضرة

دائرة المعارف الاسلامية مادة ألف ليلة وليلة (بالفرنسية)

المجلة الأسيوية للسنين المذكورة فى المحاضرة «

تاريخ المؤلفات العربية لدكتور شوڤان «

مفكرو الاسلام لكارادڤو «

مجلة العلماء للسنة المذكورة فى المحاضرة «

مروج الذهب للمسعودى

تاريخ الطبرى

حضارة الاسلام فى دار السلام لجميل مدور

فجر الاسلام لأحمد أمين

تاريخ الأدب العربى للزيات

أثر الثقافة العربية فى العلم والعالم (*)

الشعوب كالأفراد ، فيها من يولدون على حكم الطبيعة ، ويعيشون على هامش الحياة ، ثم يغوصون فى ظلام العدم ، لا ينعم بهم وجود ، ولا يغنم منهم إنسان ، ولا يعبأ بهم تاريخ ؛ وفيها من يقبلون إقبال الربيع ، يُنضِّرون الحياة بالجمال ، ويمرعون الأرض بالخصب ، ويفيضون على الدنيا سلاماً ووئاماً وغبطة ! أولئك الذين يصطفيهم الله من خلقه لإعلاء حقه ، فيودعهم سره ، ويحمِّلهم رسالته ، فيعيشون لأجلها ، ثم يموتون في سبيلها ، بعد أن يخلدوا فى صدر الزمان وعلى وجه الأرض آثار جهادهم فى الله وجهودهم للناس وفضلهم على المجتمع . وهؤلاء هم أَدِلَّاء ركب الحياة ، وحُمَّال ألوية الخليقة ، يقلون قلة الصفوة ، ويبطئون إبطاء الخير ، ولكن آثارهم تشغل ذهن العالم ، وأخبارهم تملأ سمع الزمن !

هذا التاريخ على طوله وفضوله لم يسجل من الأمم التى بلَّغت رسالات الله بالخير والجمال والحق إلا أربعاً : العبران فى الدين والسلم ، واليونان فى الفن والعلم ، والرومان فى النظام والحكم ، والعرب فى كل أولئك جميعاً !

(والعرب فى كل أولئك جميعاً) فقرةٌ أقولها وأنا أعلم أن الشك فيها سيحكُّ الآن في بعض الصدور ؛ لأن ما أقرته التعاليم المريضة فى الأذهان من أن اليونان والرومان هم مصادر الثقافة العالمية ، وأن العرب أعجز بفطرتهم عن العلم ، وأبعد بطبيعتهم عن التمدن ، يجعل هذه القضية على إطلاقها سخيفة !

لقد آن للنظر الصحيح أن يرى ، وللعقل المجرد أن يحكم ! أما الأحكام التى

(*) ألقيت هذه المحاضرة فى صالة المحاضرات بالجامعة الأمريكية فى ٢٣ ديسمبر ١٩٣٢

صدرت عن موتورى الشعوب ، وتجار العقائد ، ووُرّاث الأحقاد ، فلا وزن لها في نظر المنطق ، ولا شأن لها فى رأى العلم

كان العرب فى الشرق فاتحين وحاكمين ، فلا بدع أن تعصف ثورة العصبية ، وتقوم دعوة الشعوبية ، وتظهر فكرة الإسماعيلية والإسحاقية ، ويبقى من آثار ذلك ما نشاهده اليوم وقبل اليوم فى سياسة الترك والفرس من ازورار عن العربية واضطغان على العروبة . وكان العرب فى الغرب فوق ذلك شرقيين ومسلمين ، فلم يكن بد من تصادم العقائد وتعارض الطبائع وتحكم الجهالة ، فتنشأ محاكم التحقيق ، وتصدر عقوبة التحريق والتمزيق ، ويشاب التعليم بالتضليل والتلفيق ، ويبقى من آثار ذلك أن تظل كنيسة الحمراء تقرع نواقيسها أربعاً وعشرين ساعة قرعا متداركا فى ثانى يناير من كل عام ابتهاجا بجلاء العرب عن الأندلس !

فكيف يرجى من هؤلاء وأولئك الاقرار بفضل العرب على الثقافة ، والاعتراف بجميلهم على الحضارة ، وفى النفوس من غلبة الفاتح وِتر ، ومن عظمة الحاكم حقد ، ومن دين المجاهد إحنة ، ومن سلطان الدخيل نفور ؟

والنهضة الحديثة لم تستطع بفلسفة ديكارت وحرية الفكر ونزاهة التعليم أن تصفى العقول من شوائب هذه المذهبية القديمة . فلا يزال نفر من العلماء يكابدون ازدواج الشخصية فيهم ؛ فهم يجمعون فى إهاب واحد بين رجلين مختلفين : حديثٍ يتأثر بالدراسة الشخصية والبيئة الخلقية والفكرية ، وقديم يتكون على بطء من تراث الأجداد ومخلفات القرون . وهذا الرجل العتيق هو الذى يتكلم فى أكثر الناس ، فيملى عليهم الآراء ، ويُلَبِّس عليهم وجوه الحق . فإذا تنبه الرجل الحديث وتكلم وقع صاحبهما فى التناقض ، وتعسف من جرائهما فى الحكم . وأصدق الأمثلة على هذا الصنف من الباحثين العالم المؤرخ (أرنست رنان) خالق فكرة السامية والآرية ، وأعدى الكتاب للأمة العربية . فإن ازدواج الشخصية فيه جعل آراءه فى العرب متناقضة يدفع آخرُها أوَّلَها . له محاضرة معروفة عن الإسلام ألقاها فى السربون ، وقد جهد أن يدلل فيها على وضاعة شأن العرب فى

التاريخ وقلة غنائهم عن العلم ؛ ولـكن الرجلين القـديم والحديث كانا يتعاوران الـكلام على لسانه فينقض أحدهما ما أبرمه الآخر! فبينماهو يقول مثلا : « إن العلوم والآداب والحضارة مدينة بازدهارها وانتشارها للعرب وحدهم طوال ستة قرون ، وإن التعصب الديني لم يعرفه المسلمون إلا بعد أن دالت دولة العرب وخَلَفهم على ولاية الإسلام الترك والمغول » إذا به يقول بعد ذلك : « إن الإسلام كان لاينفك مضطهداً الفلسفة والعلم، وأنه جعل من دون الحرية الفكرية سداً في كل بلد احتله» ثم يعود فيفيض القول فى فضل العرب على القرون الوسطى وفيما كانت عليه أسبانيا من الرخاء والارتقاء فى عهدهم . فإذا فرغ من ذلك سارع الرجل القديم فيه إلى القول بأن الذين نهضوا بالعلم من المسلمين لم يكونوا من العرب ، وإنما كانوا من سمرقند وقرطبة واشبيلية ، وأنساه شيطانه أن هذه البلاد عربية ، وأن الدم العربي والعلم العربي قد تغلغلا فى أصـولها منذ طويل ، وأن تقسيم العرب إلى عرب و (عرابوفون) سلاح لا تفلت منه أمته نفسها ، إذا حُلِّل هذا التحليل نسبها وأدبها ؛ ثم تنتهي المعركة بين الرجلين في (رينان) بقوله فى صراحة مفاجئة : « ما دخلت **مسجداً قط إلا تملـكني انفعال شديد ، هو لو أفصحت عنه نوع من الأسف على** أنى لم أكن مسلماً ! »

على أن هناك فريقاً من صـفوة العلماء الأوربيين تحرروا من حكم الهوى ، وتحللوا من قيد الغرض ، فأقرّوا الحق فى نصابه ، وأرجعوا الفضـل إلى أهله ، سنجعلهم شهودنا فى إثبات ما نقول . فان أشد ما شهد امرؤ على نفسه ، وأقرب الآراء إلى الحق رأى الفرد فى جنسه

* * *

كان العالم شرقه وغربه فى أوائل القرن السابع للميلاد قد استحال كونه إلى فساد ؛ فحضارته تتحطم بالترف والرخاوة ، وسياسته تتحكم بالغلول والأثرة ، وأخلاقه تتفـكك بالسرف والشهوة ، وعقائده تتنزى بالجدل والتعصب ، ودماؤه تهدر بين الروم والفرس لغير غرض سامٍ ولا مبدإ مقدس . وكانت شعوبه منذ طويل قد

فقدت مُثلها العليا ، فهى تعيش عيش الهمَل السوائم ، فلا عظمة روما تحفز الرومان ، ولا مجد السلف يهز الفرس ، ولا سمو الغاية يسدد وثبة البربر

على هذه الحال خرجت أمة العرب برسالتها الدينية والخلقية إلى هـذا العالم المنقض والهيكل البالي ، فجددت أخلاقه على الرجولة ، وطبعت عقيدته على التسامح ، ورفعت مجتمعه على المحبة ، وصمدت للجهاد والفتح فى سبيل هذا المثل الأعلى ، لا تطمح من دونه إلى سلطان ، ولا تطمع من ورائه فى غرض ، حتى أنشأت فيما دون القرنين ملكا طبق الأرض ، وحضارة هذبت العالم ، وثقافة حررت العقل . ولم يكن ذلك مستطاعاً لغير الأمم الموهوبة التى هيأها الانتخاب الطبيعى لتبليغ رسالة أو تجديد دعوة أو تحقيق إِديال (Ideal) . وكأين من أُمة قوضت سلطان أُمة أو أُمم ، ولكنها لم تَعْدُ ما يفعل منسر من اللصوص سطا على قافلة ، أو قطيع من الوحوش عدا على قرية . فالشعوب الجرمانية والهونية والسلافية تعاقبت غاراتها على الرومان فى الشرق والغرب فاجتاحوا ملكهم ، والقبائل التركية والمغولية قد دهموا العرب فثلوا عرشهم ، ولكن شعباً من هذه الشعوب لم يُصغ قلبه للمدنية ، ولم يُجْد فتحه على الإنسانية ، فظلوا بعداء عن الحضارة ، غرباء عن العلم ، إلا ما كان من ترويجهم بَعْدُ حضارة المغلوب وثقافته

أما القبائل العربية فلم يكادوا يضعون عن كواهلهم عتاد الحرب ، وينفضون عن وجوههم غبار الصحراء ، حتى صعدوا فى مراقى الحضارة بسرعتهم فى طريق الفتوح ، واستطاعوا أن يرفعوا على أنقاض اليونان والرومان والفرس حضارة ثابتة الأصول ، باسقة الفروع ، لا يظهر فى عناصرها المختلفة إلا روح الإسلام وفكر العرب . ثم كانت من القوة بحيث طاولت الدهر ، وصاولت الغير ، وأخضعت لسلطانها حضارات لم تخضع لفاتح من قبل ، وسخرت لدعايتها خصوماً لم يتحرروا من آثارها بعد

ولو ذهبنا نتلمس أسرار هذه القوة وأسباب تلك العظمة ، وجدناها أولاً فى إلهام الطبع وسلامة الفطرة وجاذبية المثل الأعلى ؛ وثانياً في القابلية الطبيعية لفقه

الحضارة ، وهى صفة لا تكتسب عفو الحاضر ولا طوع التقليد ، و إنما تتأصل فى الشعب بتقادم عهده فى الثقافة ، وطول رياضته على التمدن . فالعرب لم يكونوا جميعاً كما يصورهم الأدب القديم جفاة الطباع بُداة الاجتماع ، و إنما كان منهم فى اليمن والحجاز والشام والعراق متحضرون لابسوا أرقى أُمم العالم بالتجارة منذ ألفى سنة ؛ وكان لهم قبل الإسلام ثقافة أدبية ومدنية لغوية لم يكن من المعقول أن تظهرا فى التاريخ فجأة ؛ فإن تطور الأفراد والشعوب والأنظمة والعقائد تدريجي بطىء لا يبلغ كماله إلا حالا على حال ودرجة بعد درجة . والحق أن الأخبار والآثار والعقل تتناصر كلها على إثبات حضارة عربية فى المدن الجاهلية . و إذا كان بدو الجزيرة هم الذين أنتجوا الشعر وفتحوا الفتوح ، فإن حضر الحجاز هم الذين حكموا الناس ونشروا المعرفة وأقاموا الحضارة

فرغ العرب من رسالتهم الدينية بانقضاء الفتوح . ولم يكد الأمر يستوثق لهم والنظام يستقر بهم وظلال الأمن ترفُّ عليهم حتى أخذوا يبلغون العالم رسالتهم العلمية بذلك العزم الذى لا ينكل عن خطة ولا يقف دون غاية . وكان مهبط الوحى بتلك الرسالة بغداد ، لأنها البلد الأول الذى رفرف عليه السلام وتدفق فيه الغنى واشتد به الخلاط وتجمعت لديه شتى الوسائل . ومن خير هذه الوسائل التى حققت هذا الشرف للعراق أن علماء النساطرة الذين نُفوا إليه من الممالك الرومانية الشرقية لأسباب دينية ، كانوا قد أنشأوا فى (الرها) من بين النهرين مدرسة تنشر علوم اليونان والرومان ، ولما أغلقها الأمبراطور (زينون الأوزريالى) لأسباب دينية أيضاً ، لاذوا بأكناف بنى ساسان فلقوهم لقاء جميلا ، وأقام لهم أنوشروان فى جنديسابور مدرسة وصلت ما انقطع من تلك الحركة . وكان الأمبراطور جستنيان يومئذ قد فتح باب الجور على أساتذة المدارس الأفلاطونية فى أثينا والاسكندرية فألجأهم للجلاء والشِّراد فما اعتصموا منه إلا بفارس . وأخذ هؤلاء ينقلون إلى السريانية والكلدانية كتب أرسطو وسقراط وجالينوس و إقليدس وأرخميدس و بطليموس ، فكان ما ترجموه من العلوم ومن

خرَّجوه من العلماء نواةً صالحة لهذه النهضة المباركة التى نهد لها الخلائف الأولون من بنى العباس

كان أول من تلقى وحى هـذه الرسالة الخليفة الثانى أبو جعفر المنصور ، فأنشأ المدارس للطب والشريعة ، واستقدم جرجيس بن بختيشوع رأس أطباء جنديسابور ونفراً من السريان والفرس والهنود ، فترجموا له كتباً فى الطب والنجوم والأدب والمنطق . ثم حملها من بعده الرشيد فنفخ فيها من رُوحه ونشرها فى العالم برَوْحه ، وترجم فى زمنه ما وجد من كتب الطب والـكيمياء والفلك والجبر والنبات والحيوان . فلما تلقاها المأمون لم يبق من كتب العـلوم والفنون والصناعة شيء فى العبرانية واليونانية والسريانية والفارسية والهندية إلا نقل إلى العربية . ولم يقف العرب عند الدرس فى هذه المترجمات ، وإنما أقبل بعضهم على تحصيل اليونانية واللاتينية ليرجعوا بهما إلى بعض تلك الأصول . وفى مكتبة الاسكوريال ما يثبت ذلك من قواميس عربية يونانية ، وأخرى عربية لاتينية ، قد ألفها العرب للعرب . ثم أقبل الناس فى الشرق والغرب على هذه العلوم يعالجونها بالشرح والتحليل حتى اجتازوا سراعاً دور التلمذة والتقليد ، إلى دور الابتـكار والتجديد ؛ فهبوا ينشئون المدارس ويقيمون المراصد ويمحصون المسائل ويؤلفون الرسائل ويؤسسون المـكاتب ، وقد جروا فى ذلك إلى أبعـد الغايات . ذكر (بنيامين دتودليه) أنه رأى فى الأسكندرية عام ١١٧٣ م عشرين مدرسة ، فما ظنكم ببغداد ودمشق والقاهرة وقرطبة وأشبيلية وطليطلة وغرناطة وقد كان فيهن عدا العدد الوفر من مدارس الثقافة العامة جامعات للثقافة الخاصة وما يتبعها من وسائل البحث كالمعامل والمراصد والمـكاتب ؟

وإنكم لَتُـكبِرُون ما بذله العرب من الجهود الجبارة في سبيل المدنية والعلم، إذا قستموه بما خلفوه من البحوث وما ألفوه من الـكتب . فقد تناولوا أصول المعارف الإنسانية بالتقصى الدقيق والغوص العميق حتى فرَّعوها إلى ثلاثمائة علم أحصاها طاشكبرى زاده في كتابه « مفتاح السعادة » . ثم استنزفوا الأيام فى

معاناة التأليف على صعوبة النسخ وكثرة المؤونة وقلة الجدوي ، فتركوا للعالم ذلك التراث الضخم الذى اشتملت عليه مكاتبهم فى الشرق والغرب . فقد ذكر (جيبون) فى كتابه عن الدولة الرومانية أنه كان فى طرابلس على عهد الفاطميين مكتبة تحتوى ثلاثة ملايين مجلد أحرقها الفرنج سنة ٥٠٢ ﻫ . وقال المقريزى إنه كان فى خزانة العزيز بالله الفاطمى مليون وستمائة ألف مجلد نزل بها ما نزل بمصر من الأحداث فأغرقت في النيل ، أو ألقيت فى الصحراء ، تسفي عليها الريح حتى صارت تلالا عرفت بتلال الكتب ! وروى المقَّرى أنه كان بخزانة الحكم الثانى بقرطبة أربعمائة ألف مجلد منها أربعة وأربعون للفهرس ، وأبلغها الأستاذ جوستاف لبون إلى ستمائة ألف ، ولاحظ بهذه المناسبة أن شارل الحكيم الذى اعتلى عرش فرنسا سنة ١٣٦٤ ، أى بعد خلافة الحكم بأربعمائة سنة ، لم يستطع أن يجمع فى المكتبة الأهلية بباريس حين أسسها إلا تسعمائة مجلد كتب ثلثها في علوم الدين . ناهيكم بالثمانين ألف مجلد التى دمرها (كيمينيس) فى ساحات غرناطة ، وبما أحرقه التتار فى بخارى وسمرقند ، وأغرقه هلاكو ببغداد عاصمة العلم والعالم في ذلك العهد ! ويلوح لى أنه ليس فى ذلك كثير من المبالغة ، فإن فى المؤلفين من تبلغ تصانيفه بضع مئات ، وإن في المؤلفات ما يقع فى عشرات المجلدات ؛ فلأبى عبيدة مائتا كتاب ، وللكندى واحد وثلاثون ومائتان ، وللرازى مائتان ، ولابن حزم أربعمائة ، وللقاضى الفاضل مائة . وجاء فى نفح الطيب أن مؤلفات عبد الملك بن حبيب عالم الأندلس قد بلغت الألف . على أن توالى الفتن والمحن على العالم الإسلامي لم يُبق للعصر الحديث من هذا الكنز المذخور والمجد المسطور إلا ثلاثين ألفاً وزعت على مكاتب العالم !

يزعم بعض المتعصبين من العلماء الأوربيين أن العرب إنما كانوا فى العلم حملة على اليونان ونقلة عنهم ، فليس لهم أَصالة فكرية ولا عقلية فاسفية . ولو لم يكن للعرب على زعمهم من الأثر إلا أنهم أنقذوا هذه الكتب من عدوان الأرَضة ، وحفظوا تلك العلوم من طغيان الجهالة ، حتى أدوها صحيحة نقية إلى العصور الحديثة

لكان لهم بذلك وحده الفخر على الدهر ، والفضل على الحضارة . فكيف والواقع غير ما يدعون بشهادة المنصفين منهم ؟ فإن ملايين الكتب التي دمرتها بربرية أسلافهم فى الغرب ، وأشباه أسلافهم فى الشرق ، لم يكن ما نقل منها عن خوالى الأمم إلا بضع مئات كانت أساساً لبناء باذخ ضخم شاده العرب ، ونواة لدوحة باسقة ظليلة روّاها وغذاها الإسلام . فالطب قد أخذوا أصوله عن أبقراط وجالينوس وبعض السريان والهنود ، ولكنهم نقوا هذه الأصول من الشعوذة ، ورقوها بالترتيب ، ونموها بالتجربة ، وانتقدوا مذاهب القدماء فى تعليل بعض الأدواء ، واستحدثوا فى التشخيص والعلاج نظريات وعمليات ووسائل أطبق الباحثون على أنها لم تعرف من قبلهم ، ولم تنسب إلى غيرهم ، ككشفهم علاج اليرقان والهيضة ، وأخْذ المرضى بالفصد والتبريد والترطيب فى الفالج والحمى واللقوة على غير ما ألف الأقدمون . فعل ذلك صاعد بن بشر ببغداد فنجح تدبيره فاقتدى به سائر الأطباء بعده . وهم أول من استعمل المرُقد فى الطب ، والكاويات فى الجراحة ، وصب الماء البارد لقطع النزيف . وقد فطنوا إلى عملية تفتيت الحصاة ، وعين أبو القاسم خلف بن عباس الزهراوى المعروف عند الفرنج (بالبوكاريس) موضع البضع لإخراجها ، وهو ما عينه متأخرو الجراحين من الفرنج . وأبو القاسم هذا هو الذى قال فيه الأستاذ هالير : « إن كتبه كانت المنهل العام الذى نهل منه جميع الجراحين بعد القرن الرابع عشر » ؛ وأبو بكر محمد بن زكريا الرازى أول من كتب فى أمراض الأطفال ، وألف فى الجدرى والحصبة ، واستعمل الكحول والحجامة فى الفالج . والرئيس أبو على بن سينا أمير الأطباء وجالينوس العرب كما يلقبه الفرنج وضع كتابه « القانون » ، فكان شريعة الطب فى العالم زهاء ستة قرون ، وكان عمدةَ التدريس فى جامعات فرنسا وإيطاليا ، ولم ينقطع تدريسه من جامعة مونبلييه إلا أواسط القرن التاسع عشر . وقد تعرض فيه بالتفصيل الدقيق إلى علم الصحة ، وقرر نظرية (الهجْيين) الرياضي ، وهى نظرية كان المظنون أنها من ثمرات العلم الحديث . ومن الأقوال المأثورة أن الطب كان معدوماً

فأحياه جالينوس ؛ وكان متفرقاً فجمعه الرازى ؛ وكان ناقصاً فأكمله ابن سينا .
وإذا مضينا نذكر أمثلة مما جدد سائر الأطباء العرب كابن زهر وابن رشد وابن باجة وابن طفيل استبحر القول والتاث علينا تحديده وحصره . وفى كتاب طبقات الأطباء لابن أبى أصيبعة ، وتراجم الحكماء لابن القفطى ، وتاريخ الطب العربى للُكْلِرْك ، ما ينقع غلة المستزيد . وللعرب القدم الأولى واليد الطولى فى الصيدلة والكيمياء والنبات ، وهي فى رأْيهم شِعب من علم الطب أو لواحق به . فهم واضعو أُصول الصيدلة ، وأول من مارس تحضير العقاقير واستنباط الأدوية . كذلك هم أول من ألف فى الأقرباذين على هذا النمط ، وأقام حوانيت الصيدلة على هذا الوضع . وظل العرب معتمدين فى البيمارستانات والصيدليات على أقرباذين وضعه سابور بن سهل فى منتصف القرن الثالث من الهجرة حتى نسخه أقرباذين ابن التلميذ المتوفى سنة ٥٦٠ ببغداد . ولا تزال أسماء العقاقير التى أخذها الفرنج عن الشرق فى كتبهم على وضعها العربى المرتجل أو المنقول . ولا نزاع اليوم في أن علم الكيمياء الصحيح إنما يؤرخ وجوده بجهود العرب فيه . فإنهم فى سبيل العثور على الإكسير أو إنكاره هُدوا إلى عمليات أساسية ومركبات كيميائية كان لها الأثر الظاهر فى تأسيس هذا العلم . والفرنج يعترفون للعرب بأنهم عرفوا التقطير والترشيح والتصعيد والتذويب والتبلور والتكليس ، وأن جابر بن حيان وأخلافه قد استنبطوا طائفة من الأحماض التى تستعمل اليوم . كذلك برع العرب فى علم النبات وبخاصة ما يتصل منه بالطب ، فقد استفادوا مما كتبه دِسقوريدس وزادوا عليه ما وفقوا إليه من شتى الأنواع ومختلف الشكول . والعلماء لسان واحد فى أنه لم يأت بين دِسقوريدس اليونانى ولِنبيه السويدي المتوفى سنة ١٧٠٧ أطول باعاً ولا أوسع اطلاعاً في هذا العلم من ابن البيطار المالقى ؛ فإنه درس كتاب دسقوريدس ثم رحل إلى بلاد اليونان وأقصى ديار الروم فحقق أنواع النبات بنفسه ، واتصل ببعض من يعانون ذلك فاستعان بفهمهم على فهمه ، وأضاف علمهم إلى علمه . ثم عبر إلى المغرب فقام بمثل ذلك ، وطلب منابت العشب فى مصر

والشام فدرسها حق الدراسة ، ثم وضع بعد طول الدرس وسعة الخبرة كتابه الموسوم بجامع مفردات الأدوية والأغذية ، فكان أجمع الكتب فى فنه ، ومرجع الأوربيين فى موضوعه . ولا يقل عن ابن البيطار فى التفوق والفضل معاصره ومؤازره رشيد الدين بن الصوري المتوفى سنة ٦٣٩ ، فقد بلغ من إتقانه أنه كان يخرج إلى الأودية والفلوات فى درس النبات ومعه مصور قد استكمل آلته وأصباغه ، فيشاهد النبات ويحققه ويريه المصور فى إبان نباته وفى وقت كماله ثم فى حال ذراه ويبسه ، فيعتبر لونه ومقدار ورقه وأغصانه وأصوله ثم يصوره فى كل طور من أطواره بالدقة . وذلك غاية ما بلغته الأمانة العلمية اليوم من الكمال . أما أثر العرب فى العلوم الرياضية والطبيعية والفلكية فبحسبنا أن نشير إلى أنهم أول **من نقل الأرقام الهندية إلي أوربا ، وأول من استعمل الصفر فى معناه المعروف ،** وأن كلمة الجورتمى اللاتينية مشتقة من اسم الخوارزمي **محمد** بن موسى المتوفى سنة ٢٢٠ هـ ، وأن الجبر باسمه العربى يكاد يكون علماً عربياً بعد أن وضع الخوارزمى كتابه فى الجبر والمقابلة . وقد قال (كاچورى) فى كتابه تاريخ الرياضيات : « إن العقل ليملكه الدهش حينما يقف على أعمال العرب فى الجبر ». وفى مادة المثلثات من دائرة المعارف البريطانية أن العرب أول من أدخل المماس فى عداد النسب المثلثية . وهم الذين استبدلوا الجيوب بالأوتار وطبقوا الجبر على الهندسة وحلوا المعادلات التكعيبية . وفي الفيزياء أو علم الطبيعة كشفوا قوانين لثقل الأجسام جامدها ومائعها ، وبحثوا فى الجاذبية وقالوا بها . وكان أبو الحسن على بن اسماعيل الجوهرى أول من وضع مبادئ الضوء وأوضح أسباب انعكاسه عن النجوم ، وأصلح الخطأ الشائع يومئذ من أن الأشعة تنشأ فى العين ثم تمتد إلى المرئيات . وتشهد دائرة المعارف البريطانية في مادة الضوء أن بحوث العرب فيه هدت العلماء إلى اختراع المنظار . وفضل العرب على الفلك من البينات المسلمة ، فقد رصدوا الأفلاك ، وألفوا الأزياج ، وابتكروا آلات الرصد ، وصححوا أغلاط اليونان والهند ، وحسبوا الكسوف والخسوف ، ورصدوا الاعتدالين الربيعى

والخريفى ، وقالوا باستدارة الأرض ودورانها على محورها . وذكر (سكوت) في كتابه المملكة الأندلسية أن عالماً من طليطلة رصد أو بمائة رصد ونيفاً ليحقق أبعد نقطة في الشمس عن الأرض ، ولم يختلف حسابه فى ذلك عن أدق المباحث الحديثة إلا بجزء من الثانية . ويقول (كاچورى) إن اكتشاف بعض الخلل في حركة القمر يرجع إلى أبى الوفاء الفلكى الزرجانى لا إلى تيخو براهى . وقد عد (لالاند) الفلكي الفرنسي البتّانى فى العشرين فلكياً المشهورين فى العالم كله . ولا تزال طائفة الاصطلاحات العربية فى الفلك مستعملة فى كتب الفرنج كالسمت والنظير والمناخ والمقنطر والسموت فضلا عن أسماء النجوم ، والعربى منها لا يقل عن النصف

وأما أثرهم فى الفلسفة المدرسية فإن الكندى والفارابى وابن سينا فى الشرق ، وابن باجة وابن طفيل وابن رشد فى الغرب ، قد توفروا على فلسفة اليونان بالدرس والشرح والتمحيص حتى جددوا دارسها وجلوا طامسها وكملوا ناقصها ووسموها بسمة الحرية والعبقرية والنضج . ولقد أثار ابن سينا بفكره الحر المنظم ، وعقله القوى المنطق ، مسائل من العلم تشغل أذهان الباحثين اليوم . ووضع ابن طفيل قصته الفلسفية (حى بن يقظان) فأبان عن قوة نادرة فى التفكير ، وموهبة عجيبة فى التصوير ، واستيعاب منتج للأفلاطونية الحديثة . وقد نقل هذه القصة إلى اللاتينية (إدوار بوكوك) سنة ١٦٧١ فظهر أثرها سريعاً فى قصة (رو بنصون كروزويه) . وشهد رينان لابن رشد فى كتابه عنه « أنه أعظم فلاسفة القرون الوسطى ممن تبع أرسطو ونهج سبيل الحرية فى الفكر والقول » ودخلت العالَمَ المسيحى فلسفةُ ابن رشد وفلسفة أرسطو فكان الاعتراض عليهما شديداً والإعجاب بهما أشد . وكان اللاهوتيون فى القرون الوسطى يعجبون بابن رشد وسعة علمه ودقة فهمه ونفاذ بصيرته ، ولكنهم كانوا يخشون أثر رأيه الجرىء فى العقائد . وتجدون (دانتى) فى الملهاة القدسية La divine comédie قد جعل ابن رشد وابن سينا فى المقام الذى جعل فيه عباقر الرجال من جهنم

تلك يا سادتى إشارات مبهمة مجملة إلى جهود العرب فى العلم وآثارهم فى الفكر تجدون بيانها وتفصيلها فى تاريخ هذه العلوم ، عرضتها بهذا الإجمال على سبيل المثال لنقول لأصحاب ذلك الرأى الظنين الأفين إن التجديد فى العلم يستلزم الاستقصاء البالغ والتمثيل التام والفكر المستقل ، وإن العرب كما قال البارون (كارادفو) لم يكونوا نقلة للعلوم فحسب ، ولكنهم بذلوا الجهد فى إصلاحها وتحقيقها ، وأفرغوا الوسع في بسطها وتطبيقها ، حتى أدوا أمانتها إلى العصر الحديث

***

لم يشهد الشرق فاتحاً قبل العرب يفتح البلدان والأذهان ويستعمر الألسنة والأفئدة فى وقت معاً . فاليونان والرومان غزوه بالسيف والحضارة والعلم ، ولبثوا الحقب الطوال يمكنون لأنفسهم فيه ، ويطبعون آثارهم فى أكثر نواحيه ، حتى إذا وهنت اليد القوية ، وأمكن من يده السلطانُ الغريب ، تنكرت المعارف وعفت الآثار . . .

وكان ما كان من مُلك ومن مَلك ثم انقضي فكأن القوم ما كانوا !

ولكن العرب تدول دولتهم وتزول صولتهم ، ويُعمل الفاتح الغشوم فى رجالهم السيف ، وفي آثارهم النار ، حتى إذا ظن أنه ملك ، وأن عدوه هلك ، إذا بالعرب يقولون له فى كل مكان وفى كل لسان : إنا هنا ! وإذا بالمغير المزهو يستسلم لهذه القوة الخفية ، فتحتل خواطره ومشاعره وكيانه ، ثم ينقلب على الرغم منه داعياً لخلافتها ناشراً لثقافتها ! فهل رأى التاريخ مثيلا لهذه الأمة التى حكمت الناس ظاهرة ومضمرة ؟ وهل رأى التاريخ ضريباً لهذا الشعب الذى طبع قسما كبيراً من الدنيا بطابعه منذ ثلاثة عشر قرناً ، ثم لا يزال هذا الطابع على رغم العوادى جَليّ السمات واضح الدلالة ؟ فسلطان العرب عل العالم قد زال منذ قرون ولكن ثقافتهم ما تنفك قائمة فى الشرق الإسلامي حتى اليوم ! ومن الشبيه باللغو أن نفصل أثر هذه الثقافة فى أفريقيا وآسيا ، فإن من خضع للعرب من شعوب هاتين القارتين قد انقطع ما بينهم و بين أسلافهم من صلات اللغة والأدب والعقائد

والتقاليد ، فأصبحوا لا يتكلمون ولا يفكرون ولا يعتقدون ولا يعيشون إلا بما للعرب من جميع ذلك . وذو الحيوية القوية منهم كالفرس استطاع بعد حين أن يجمع فلول لغته من يد البلى ثم يعيدها إلى الحياة بعد ما اقتبس لها من الألفاظ العربية ما يشارف الستين فى كل مائة ، فضلا عن استمداده من العربية الروح والحرارة والبلاغة والخط . ومع ذلك ظل الفرس ومن فعل فعلهم يستعملون العربية إلى وقت قريب فى التأليف والتعليم والأدب كما كان الأوربيون فى القرون الوسطى يستعملون اللاتينية لمثل ذلك . على أن الثقافة العربية لم تقف فى الشرق عند حدود الفتوح ، وإنما تجاوزتها إلى حدود الهند والصين على يد التجار من العرب ، والمهاجرين من الفرس ، والغازين من الترك والمغول ؛ فالعرب نقلوا في رحلاتهم التجارية طائفة كبيرة من المعارف إلى تلك البلاد ظنها الأوربيون فيما بعد أصيلة فيها . وقد ألح العلامة سديو الفرنسي صاحب كتاب تاريخ العرب فى التدليل على هذا الرأى . والرياضي النابغ محمد بن أحمد البيرونى المتوفى سنة ٤٣٠ نقل إلى الهند أثناء اتصاله الطويل بمحمود الغزنوى خلاصات قيمة من العلوم العربية نقلها الهنود إلى السنسكريتية فى مَثْنوية من النظم . وكوبلاى خان المغولى أَدخل فى الصين طب العرب وبعض ما ألف من الكتب في بغداد والقاهرة . ثم أخذ الفلكى الصينى (كوشيو كنج) ازياج ابن يونس المصرى من جمال الدين الفارسي ونشرها فى بلاده

وبينما كان الشرق من أدناه إلى أقصاه مغموراً بما تشعه منائر بغداد والقاهرة من أضواء المدنية والعلم ، كان الغرب من بحره إلى محيطه يعمه فى غياهب من الجهل الكثيف والبربرية الجموحة ، وكان حظه من الثقافة يومئذ ما تضمه حصون الأمراء المتوحشين من بعض الكتب ، وما يعلمه بعض الرهبان المساكين من قشور العلم . وانقضي القرن التاسع والقرن العاشر للميلاد وأولئك الأمراء فى قصورهم يتبجحون بالأمية ويرتعون فى الدماء ، وهؤلاء الرهبان فى ديورهم يمحون الكتابة من روائع الكتب القديمة لينسخوا على صفحاتها الممحوة كتب الدين ،

حتى أزال الله الغشاوة عن بعض العيون فرأوا من وراء هـذا الظلام الداجي بقعة من المغرب تسطع فيها شمس المشرق ، فلما تبينوا أن البقعة هي جزء من أسبانيا ، وأن النور قبس من نور بغداد ، اسـتيقظ فى نفوسهم طموح الـكمال الإنسانى فطلبوا العلم فلم يجدوه إلا عند العرب . ففى سنة ١١٣٠ أنشئت فى طليطلة مدرسة للترجمة تولاها الأسقف (ريموند) ، وأخذت تنقل جلائل الأسفار العربية إلى اللاتينية وأعانهم على ذلك اليهود ، فبعثت هذه الترجمة فى أوربا الخامدة شـعوراً لطيفاً وروحاً طيبة ، وتضافرت على هذا المجهود النبيل قواعد أخرى للترجمة طوال القرون الثانى عشر والثالث عشر والرابع عشر حتى يلغ ما ترجموه من العربية يومئذ ثلثمائة كتاب أحصاها الدكتور (لـكلارك) فى كتابه تاريخ الطب العربى وأحصاها غيره أربعمائة . وكان أكثر ما ترجم فى هـذه العهود كتب الرازى وأبى القاسم الزهراوى وابن رشـد وابن سينا وما نقل إلى العربية من اليونانية لجالينوس وابقراط وأفلاطون وأرسطو وإقليدس الخ . . . وظلت هذه الـكتب المنقولة منهاجا للتعليم فى جامعات أوربا خمسة قرون أو ستة ، واحتفظ بعضها بقوته وقيمته حتى القرن التاسع عشر كـكتب ابن سينا فى الطب مثلا . وكان ابن رشد هو المهيمن المطلق على الفلسفة فى جامعات فرنسـا و إيطاليا وبادُو على الأخص ابتداء من القرن الثالث عشر . ولـما أراد لويس الحادى عشر تنظيم التعليم سـنة ١٤٧٣ أدخل فى المنهج فلسفة ابن رشد وأرسطو . فلولا وجود العرب فى الأندلس وترجمة علومهم فى صـقلية والبندقية لما تهيأ للقرون الوسطى أن تظفر بكتاب من كتب اليونان ولا أثارة من علم العرب ، ولـما تيسر لطلاب العلم من الأوربيين أن يردوا مناهله الصـافية فى جامعات اشبيلية وقرطبة وطليطلة . قال المؤرخ الإنجليزى جورج ملر فى كتابه فلسفة التاريخ : « إن مدارس العرب فى أسبانيا كانت هى مصادر العلوم ، وكان الطلاب الأوربيون يهرعون إليها من كل قطر يتلقون فيها العلوم الطبيعية والرياضية وما وراء الطبيعة ، وكذلك أصـبح جنوب إيطاليا منذ احتله العرب واسطة لنقل الثقافة إلى أوربا . وممن ورد تلك

المناهل الراهب (جربرت) الفرنسى ، فإنه بعد أن ثقف علوم اللاهوت فى (أورياق) مسقط رأسه جاب عِقاب (ألبيرانس) والوادى الكبير حتى ورد اشبيلية ، فدرس فيها وفى قرطبة الرياضيات والفلك ثلاث سنين ، ثم ارتد إلى قومه ينشر فيهم نور الشرق وثقافة العرب فرموه بالسحر والكفر ، ولكنه ارتقى إلى سدة البابوية سنة ٩٩٩ باسم سلفستر الثانى . كذلك تخرج على علماء قرطبة (شانجه) ملك ليون واستوريا ، وأُولع بعض أمراء إيطاليا بالعربية وعدوها لغة الأدب العالى ، وأوصى قومه الراهب (روجر بيكون) الانجليزى فى كتبه بتعلم اللغة العربية وقال : « إن الله يؤتى الحكمة من يشاء ، ولم يشأ أن يؤتيها اللاتين ، وإنما آتاها اليهود والإغريق والعرب » . وروى ڤولتير أن جميع ملوك الفرنج كانوا يتخذون أطباءهم من العرب واليهود . وذكر مثل ذلك (جيبون) فى الفصل الثانى والخمسين من كتابه تاريخ اضمحلال الدولة الرومانية وسقوطها ، وزاد عليه أن مدرسة (سالرنو) التى نشرت الطب فى إيطاليا وسائر أوربا كانت غرس العبقرية العربية . وقال المسيو ليبرى Libri : « أَمْحُ العرب من التاريخ تتأخر نهضة الآداب فى أوربا قروناً طويلة » وتلك حقيقة لا ريب فيها ، فإن العرب كانوا الحلقة التى لا بد منها لصلة المدنية القديمة بالمدنية الحديثة . فهم الذين وقفوا أوربا على مخلفات اليونان وغير اليونان ، وهم الذين عالجوا هذه العلوم بالتجربة والاختبار لا بالحفظ والتكرار ، حتى جلوا غامضها ونقدوا زائفها ورفعوا مباحثها على أساس من النظر الصحيح . وما لنا نحمل تبعة الكلام ونتعرض للنقض والإبرام وقد كفانا الأمر ثقاتهم ومنصفوهم ؟ قال المؤرخ الانجليزى (ولز) فى كتابه ملخص التاريخ : « هبَّ العرب يظهرون ما خفى من مواهبهم فبهروا العالم بما أتوه من معجزات العلم ، وأصبح لهم السبق بعد اليونان فبعثوا كتبهم من مراقدها ، ونفخوا فيها من روحهم الحياة والقوة ، فجعلوا بذلك سلسلة العلوم متصلة الحلقات محكمة السَّرْد لا يمسها انقطاع ولا وهن ، فإذا كان اليونان آباء الأبحاث العلمية المبنية على الصراحة والأمانة والوضوح والنقد ، فإن العرب مربوها ؛ وما جاءنا

العلم والمدنية إلا عن طريقهم لا عن طريق اللاتين » . وأنكر كاتب من الإنجليز فضل اليونان على العلم الحديث وعزاه كله إلى العرب قال : « إن العلم الحقيقى إنما دخل أوربا عن طريق العرب لا عن طريق اليونان ، فإن الرومان أمة حربية ، واليونان أمة ذهنية ، وأما العرب فكانوا أمة علمية »

لبث الفرنج يا سادتى فى طور التخرج والنقل حين أخذوا عن العرب أكثر مما لبث العرب فى هذا الطور حينما أخذوا عن اليونان . فإن من اليسير أن نعد كثيراً من العرب قد بذوا أساتذتهم من اليونان قبل انقضاء قرن على الترجمة ، ولكن من المستحيل أن نعد من الفرنج مؤلفاً واحداً قبل القرن الخامس عشر كان يعمل شيئاً غير النقل عن العرب أو الجرى على أسلوب العرب . فروجر بيكون ، وليونار دبيز ، وأرمان دفيلنوف ، وريمون لول ، وهرمان الدلماشي ، وميخائيل سكوت ، ويوحنا الاشبيلى ، وسان توما ، وألبير لجراند ، والفونس العاشر أمير قشتالة ، لم يكونوا غير تلاميذ للعرب أو نقلة عنهم . قال مسيو رنان : إن ألبير لجراند مدين بعلمه كله لابن سينا ، وسان توما مدين بفلسفته لابن رشد

اسمعوا يا سادتى ما يقول (بترارك) شاعر إيطاليا العظيم ينعى على قومه تخلفهم فى مضمار العلم وقعودهم عن مجاراة العرب — والشاعر من رجال القرن الرابع عشر فلا جرم أن شهادته حجة — قال فى لهجة مرة من الإنكار والتعجب :

« ماذا ! ماذا ! أبعد ديموستين يستطيع شيشرون أن يكون خطيباً ، وبعد هوميروس يستطيع فرچيل أن يكون شاعراً ، وبعد العرب لا يستطيع أحد أن يكتب ؟ لقد ساوينا الاغريق غالباً وشأوناهم حيناً ، وإذا شأونا الاغريق فقل شأونا جميع الأمم ولكن ما عدا العرب ! يا للجنون ! يا للضلال يا لعبقرية إيطاليا الراقدة أو الخامدة ! ! »

***

هذه يا سادتى صفحة واحدة من صفحات الثقافة العربية تعب فيها الايجاز وضاق عنها الوقت . ظهر فيها أثرها العلمى العالمى على عموميته وإجماله ناصع البيان

مشرق الدلالة ، وتراءى من خلالها الذهن العربى ساطع العبقرية باهر الجلالة ، فهل من الاخلاص للانسانية والمدنية أن نترك هذا التراث الفكرى العجيب يذهب ضحية لخطأ الحكم فى الماضي وسوء الفهم فى الحاضر ؟ إن الثقافة اليونانية وهى أقدم من العربية لا تزال تُستغل ، و إن الأدب الأوربي ليستمد من روحها قوة ومن قديمها جدة ، و إن ثقافة العرب وهى عصارة أذهان الشعوب وخلاصة أديان الشرق لحرية أن تبعث فى آدابنا القوة ، وفى أخلاقنا الفتوة ، وفى نهضتنا الطموح والحركة . على أن هناك صفحات ناصعات من هذه الثقافة فى الخلق والأدب والفن سنجعلها موضوع محاضرة أخرى فى فرصة أخرى ...

بعض مصادر المحاضرة

حضارة العرب : لجستاف لوبون (بالفرنسية)
تاريخ العرب : لسيديو (بالعربية)
مفكرو الاسلام : لكارادفو (بالفرنسية)
تاريخ الرياضيات : لكاجوري (بالانجليزية)
ثم جميع الكتب التى ذكرت فى المحاضرة

القسم الثاني

المقالات

الأدب العـــربى

أدبنا العربى على سعته وجماله فوضى : فلا حدوده مرسومة ، ولا مناهجه معلومة ، ولا قواعده ثابتة . فنحوه أصداءٌ مختلطة مبهمة للهجات القبائل الجاهلية لا يكاد يتفق علي وجه من وجوه الإعراب ، ولا يَطَّرِد فى مذهب من مذاهب القول ، حتى ليوشك أن يكون كل كلام صواباً وكل كلام خطأ ؛ و بلاغته مسائل اجتهادية ، وقضايا جدلية ، ونكات لفظية ، لا تَحُور إلى فن ولا تكشف عن غاية ، كأنها وضعت لكل شيء غير الشعر والكتابة ! ومذاهبه مطموسة الأعلام دارسة الرسوم لا تدرى أين تبتدئ ولا أين تنتهى ؛ فالكاتب يسلك إلى غايته السبيل بعد السبيل ، وهو يظن نفسه على الجادَّة الأولى ! وربما وجدت فى المقال الواحد ازدواج ابن المقفع ، وفقرات الجاحظ ، وسجعات ابن العميد ، ونكات القاضى الفاضل ، وترسُّل ابن خلدون ! ذلك لأن الأدب العربى لم يكن أدب أمة واحدة ، ولا مظهر ثقافة واحدة ، ولا محصول لسان واحد ، و إنما هو مجموعة من الأخيلة والتصورات والمعتقدات التى امتزجت بامتزاج الأمم الإسلامية فى شباب الدولة العباسية ، فهو أشبه بالبحر لكل نهر فيه مصب ، ولكل ملاح فيه طريق ، وفى كل ناحية منه تيار ؛ ثم هو من بعدُ مجتمع اللؤلؤ والمرجان ، ومستودع المحار والحجر . على أن الدهر ما لبث أن نظر إلى هذا البحر العجيب الهادر فجفت روافده ونضبت موارده وجزر ماؤه ، حتى ارتد إلى مثل الغدير الآسن يطن على متنه البعوض ، وتنق على حافتيه الضفادع . انحسرت ظلال الأدب العربى قبل أن تُعبَّدَ طرقه ، وتمحص قواعده ، ويكمل نقصه ، وطمَت سيول العجمة على ما بذر عبد القاهر وابن الأثير فاعتاقته عن النماء والتفرع ، وأخذت الألسنة العيبة تتحرك فى هذا التراث المضاع بالهراء والهذر فعفوا طرائقه ، وشوهوا حقائقه ، ثم

ألقوه بين أيدينا جثة يتردد فيها ذماء ، وصورة لا يجول فيها رونق ولا ماء ، فنظرنا فيه فإذا هو مسيخ الخلق منكر الطلعة ، لا إلى القديم ولا إلى الجديد . فوقفنا منه موقف الأثرى من حلل فرعون يحيص جوانبها لتنظرَ لا لتلمس ، وتؤثر لا لتلبس ، وأخذنا نجدد هذا الأدب البالى بالشرح والتلخيص والدرس دون أن ندعم أساسه الواهى ، ولا أن نرفع بناءه المنقض . فما برحنا نعتمد فى البلاغة على تقسيم القدماء وتعليمهم ، ونقصرها على تعليلهم وتمثيلهم ، فنعزو أهم دواعى التقديم والتأخير والحذف والذكر مثلاً إلى نحو ما قالوه من تعجيل الإساءة أو المسرة ، والتسجيل على السامع ، وصون اللسان عن ذكره ؛ ونقول فى التشبيه إن الثريا كعنقود العنب المنور ؛ وفي الاستعارة رأيت أسداً فى الحمام أو على فرس ؛ وفى الكناية : زيد كثير الرماد أو جبان الكلب أو مهزول الفصيل ؛ ونقرض الشعر على النمط القديم من الوزن والقافية والأسلوب والغرض ، كأن لم نسمع إلى اليوم بالشعر القصصي والتمثيلي ؛ ونصرِّف النثر فى تدبيج الفصول وإنشاء الرسائل ، والغرب يمطرنا كل بريد فنوناً شتى من القصص الرفيع يعالج فيه كتابه مشاكل الحياة ومسائل اليوم !

لقد اختلفت مذاهب الكلام ، وتعددت أغراض الكتابة ، وتنوعت فنون الإنشاء ، ورأى شبابنا فى الأدب الغربى صوراً حقيقية حية لما يجول فى نفوسهم ويتنزى فى رءوسهم من الهوى والأمل والفكر ، فأقبلوا عليه ظماءً مطعين ينهلون العذب الروىَّ من حياضه ، ويقطفون الحلو الجنىَّ من رياضه ، وتركوا أدبنا الصناعى التقليدى المتشابه يذوى على ألسنة المحافظين وأقلام الجامدين من بقايا العهد القديم . فالحال إذن تنادى بإعادة النظر فى علوم الأدب وفنون الإنشاء ، فيصلح منها الفاسد ، ويتم الناقص ، ويفصل المجمل ، فتتسع لأغراض الحياة ومقتضيات الحضارة ومطالب العصر . ويقيننا أن أقدر الناس على الاضطلاع بهذا العبء الخطير هم أساتذة الجامعة لما تهيأ لهم من وسائل الدرس ، وحرية البحث ، وقوة الأثر . أما أساتذة المدارس الثانوية فذلك مما يفوت مبلغ عملهم ، ولا

يقع فى حباله أملهم ، ما داموا يسيرون فى طريق مسدود ومنهاج محدود وكتاب مقرر ، وما داموا يصطنعون فى تعليم الأدب هـذه الطرق القديمة العقيمة التى تفصل القواعد عن الإنشاء ، فتجعل منهما فنين مستقلين لا يتصلان ولا يتقاربان ، ويُنْصَحُ لهم أن يكون لـكل منهما إخصائيون على حسب استعدادهم واجتهادهم كأن القواعد وضعت لغير الانشاء ، وكأن الانشاء يقوم على غير قواعد ! حتى كان من ذلك أن عاف الطلاب فنون اللسان ، وسـئموا مصطلحات البيان ، وقال بعضهم لبعض: ما معنى أن نحفظ أن «قضايا» أَصلها قضايى ، وقعت الياء بعد أَلف زائدة فقلبت همزة فصارت قضائى ، ثم فتحت الهمزة للتخفيف فصارت قضاءى ، تحركت الياء وفُتح ما قبلها فقلبت أَلفا فصارت قضاءا ، فاجتمع شبه ثلاثة ألفات فقلبت الهمزة ياء فصارت قضايا ؟ أو أن نقول فى نحو «لأصلبنكم فى جذوع النخل» شبه مطلق الارتباط بين مستعل ومستعلى عليه ، بمطلق الارتباط بين ظرف ومظروف فيه ، بجامع التمـكن فى كل ، ثم سرى التشبيه من الـكليين للجزئيات ، واستعير جزئى من جزئيات المشبه به لجزئى من جزئيات المشبه على طريق الاستعارة التصريحية التبعية ؟ ما معنى أن نحفظ ذلك وشبهه ، ونحن لا نجيد التفـكير ولا نحسن التعبير ولا ندرك العلاقة بين هذا وَ بين الـكتابة ، فقد درجنا وسبيل المعلم أن يقترح الموضوع و يبسط الفـكرة ، وسبيلنا نحن أن نختزل ما يقول بألفاظ متنافرة ، وجمل متناكرة وسياق مضطرب ، وأسلوب مهلهل ؟ ! !

لا جرم أن قد آن لمعلمى البيان أن يصيخوا إلى هذا الهمس الساخر والانكار الحق ، فيوفقوا بين موروث البلاغة ومستحدث الأساليب ، و يؤلفوا بين ذوق الأسلاف وذوق الأخلاف ، و يوسعوا نطاق الفن الـكتابى ليشمل الملحمة والقصة والرواية . فإن الأدب أصبح اليوم شعبياً فيه لـكل نمط نصيب ، ولـكل غرض سهم ، ولـكل غاية مسلك . وما مثل الذين يحاولون أن يحصروا فنون الأدب فى حدود القدماء ، ولا يستذيق لهم الشعر إلا في مسئوم المدح والرثاء ، إلا كمثل الذين يحاولون أن يحصروا السيل الجحاف فى المغيض الضحْل ؛ و يتلهون بفقاقيع المـاء عن المنطاد السَّبُوح !

آفة اللغة هذا النحو ... (*)

أذكر أن الطالب الناشيء كان يدخل الأزهر فيجد أول ما يقرأ من كتب النحو شرح الكفراوي على متن الأجرومية . وهذا الكتاب شديد الكلف بالأعراب ، يأخذ به المبتدىء أخذاً عنيفاً قبل أن يعلمه كلمة واحدة من أقسام الكلام ووجوه النحو . يفتحه الصبي المسكين فلا يكاد يقول (بسم الله الرحمن الرحيم) حتى يصيح به الشارح أو المقرر أن انتظرْ حتى أعرب لك البسملة ! وهنا يسمع لأول مرة بحرف الجر الأصلي والزائد ، ويعلم بطريقة حسابية أن له فى البسملة تسعة أوجه نشأت من رفع الرحمن ونصبه وجره ، مضروبة فى رفع الرحيم ونصبه وجره ، ثم يمضي المعرب فى إعراب هذه الأوجه بالتخريج العجيب والحيلة البارعة حتى تقف قدرته عند وجهين لا يجد لهما مطلعاً ولا مأتى فيمنعهما ، وهما جر الرحيم مع رفع الرحمن أو نصبه ؛ ثم يخشى بعد ذلك الجهد أن يعبث النسيان الساخر بهذه الدقائق الغالية فيسجلها فى هذين البيتين وهما :

إن يُنْصَب الرحمن أو يرتفعا   فالجر فى الرحيم قطعا منعا
وأن يجر فأجز فى الثانى   ثلاثة الأوجه خذ بيانى !

يأخذ الطالب هذا (البيان) على العين والرأس ، ثم يخطو خطوة فتقع عينه على العنوان الأول فى الكتاب وهو (باب الإعراب) ! وهنا يقول له الشارح : قل بابُ الأعراب بالرفع ، أو بابَ الأعراب بالنصب ، أو باب الأعراب بالجر ، فلن تعدو وجه الصواب فى أى حالة ! ! فالرفع على أن (باب) خبر لمبتدأ محذوف تقديره : هذا باب الأعراب ، أو على أنه مبتدأ والخبر محذوف تقديره : باب الأعراب هذا محله ؛ والنصب على أنه مفعول به لفعل محذوف تقديره : اقرأ باب

(*) نشرت بالرسالة فى العدد ١٣

الاعراب ؛ وأما الجر فعلى أنه مجرور بحرف جر محذوف تقديره : أنظر فى باب الاعراب ! ! ثم يصعد الطالب فى معارج النحو على كتاب من هذا الطراز بعد كتاب حتى يتسنم ذروته ، وليس فى ذهنه مذهب صحيح ولا قاعدة سليمة . وماذا تنتظر من مثل هذا الخلط غير إفساد الذوق و إضعاف السليقة وطبع القرائح على هذا الغرار من التفكير العابث والتقدير الهزيل ؟

جنى هذا النحو الفوضوى على الناشئين فى معاهده فعمّى عليهم وجوه الأدب ، ثم فتح لهم من الجدل اللفظى والتخريج اللغوى أودية وشعاباً يقصر دون غايتها الطرف . فعندهم كل صواب يمكن أن يخطّأ ، وكل خطأ يمكن أن يصوَّب ، وكل كلام على أى صورة يجب أن يفسر أو يؤول ! اخرق القواعد ، واقلب الأوضاع ، وانطق اللفظ على أى حركة ، واستعمله فى أى معنى ، فإنك واجد ولا شك من هؤلاء من يلتمس لك وجهاً من وجوه (البسملة) السبعة ، أو مخرجا من مخارج (باب الاعراب) الثلاثة !

عرفت أيام الطلب شيخاً قد ابتلى بهذه الشعوذة ، فحشا جسمه بهذا العبث النحوى حتى لَيرْشحه من جلده ، و يرعفه من أنفه ، ثم يتكلم فيتعمد اللحن القبيح ، فإذا أنكر عليه منكر انفجر عن هذا الهوس فذكر لكل خطأ وجهاً ، ولكل وجه علة ، ثم يقول فى تفيهق وزهو : « لولا الحذف والتقدير ، لفهم النحو الحمير » وسمعت أن شيخاً ضعيف البصر ممن يسوغ فى فهمهم كل كلام قرأ قول الرسول (ص) « المؤمن كيّس فطِن » فصحفها : المؤمن كِيسُ قُطْنٍ ! وراح يحملها على التشبيه فيقول : معناه أن المؤمن أبيض القلب كالقطن ! وزعموا أن شيخاً كبيراً كان يفسر كتاب الله وهو لا يحفظه ، فرأى قوله تعالى : « إذ يبايعونك تحت الشجرة » فقرأها : أَذنْباً يعُونُك ... وكتب فى تعليلها وتأويلها أربع صفحات من القطع الكبير بالحرف الصغير ! ! .. وحدثوا أن ممتحناً من هذا النمط كتب فى ورقة طالب راسب : « لا يصلح » ثم ظهر لأمر خارج عن إرادته أنه ناجح ، فكتب تحت هذه الجملة : « قوْلى لا يصلح ، صوابه يصلح

ولا زائدة » والأحاديث مستفيضة عمن نُـكبوا بهذه الدراسة دون أن يكون لهم من المنطق ضابط ولا من الطبع دليل

***

إن ما نجده فى النحو العربى من التناقض والشـذوذ وتعدد الأوجه وتباين المذاهب إنما هو أثر لاختلاف اللهجات فى القبائل ، فقد كان رواة اللغة يرودون البادية و يشافهون الأعراب ، فيدونون كلمة من هنا وكلمة من هناك ، فاجتمع لهم بذلك المترادفات ، والأضـداد ، وتعدد الجموع والصيغ للفظ ، واختلاف المنطق فى الـكلمة ، والنحاة مضطرون إلى أن يمطوا قواعدهم حتى تشمل هذه اللحون ، وتستوعب تلك اللغات ، فأغرقوا القواعد فى الشواذ ، وأفسدوا الأحكام بالاستثناء، حتى ندر أن تستقيم لهم قاعدة أو يطرد عندهم قياس . وزاد فى هـذه البلبلة أن أسرف أعاجم النحاة فى التحليلات الفاسدة والتقديرات الباردة ، منذ نهج لهم ذلك النهج ابن أبىَ اسحق الحضرمى ، فجعلوا النحو ضرباً من الرياضـة الذهنية والقضايا الجدلية التى لا يصلها باللغة سبب ، ولا يقوم عليها فن ولا أدب

ليس من شك فى أن دراسة النحو على هذا الشكل تفيد فى بحث اللهجات فى اللغة ، ودرس القراءات فى القرآن ، ولـكن دراسـته لضبط اللغة وتقويم اللسان أمر مشكوك فيه كل الشـك . نحن اليوم وقبل اليوم إنمـا نستعمل لغة واحدة ، ونلهج فى الفصيح لهجة واحدة ، فلماذا لا نجرد من النحو القواعد الثابتة التى تحفظ هذه اللغة ، وتقوِّم تلك اللهجة ، وندع ذلك الطم والرم لمؤرخى الأدب وفقهاء اللغة وطلاب القديم ، على ألا يطبقوه على الحاضر ، ولايستعملوه فى النقد ، و إنما يلحقونه بتلك اللغات البائدة التى خلق لها وتأثر بها ، فيكون هو وهى فى ذمة التاريخ وفى خدمة التاريخ ؟

لقد صنعت المدارس المدنية شيئاً [1] من ذلك ، فنجحت بعض النجاح فى

---

(١) نقول (شيئاً) لأن الـكتب المدرسية لا يزال فيها أمثال الاسم الواقع بعد لاسيما وتابع المنادى والوجوه الخمسة فى المنادى المضاف إلى ياء المتكلم !

تجريد « نحو » عام يكاد يسير فى وجه واحد ، ولذلك لا تجد المتخرجين فيها يتقارعون فى النقد بالنحو القديم ، ويقصرون المناظرة على هذا الجدل العقيم .
ولكن فريقاً ضئيل الشأن من بقايا الثقافة القديمة في مصر والعراق ، لا يزالون يظنون انا مجبرون على إخضاع ألسنتنا وأقلامنا لتلك اللهجات البالية ، فيقعد بهم تخلف الذهن وضعف الملكة وكلال الذوق عند هذه البقايا الأثرية ينبشون عنها قبور البلى ، ثم ينثرونها كالشوك فى طريق الأدباء الموهوبين ويتبجحون بأن هذا اللغو هو اللغة !

يقرأون الكتاب القيم للعالم الباحث ، أو للأديب المجدد ، فيعمون عن خطر البحث فى نفسه ، ومجهود الباحث في بحثه ، ولايرون إلاحرفاً وقع مكان حرف ، أو جمعاً لم يجدوه فى كتب الصرف !

لا نريد أن نسمى الأسماء ، ولا أن نضرب الأمثال ، فحسب الشذوذ أن يدل على نفسه ؛ وحسبنا أن نهيب بالعلماء والأدباء أن يشذبوا هذه الزوائد من لغتنا لتقوى ، ويُنَحُّوا هذه الطفيليات عن أدبنا لينتعش



ما لشوقي وما عليه(*)

شوقي ، شعره ، تقليده ، تجديده ، نثره ، جملة الرأى فيه

شوقي :

أُغلق مصراعا الزمن على مروج عبقر بعد المتنبى فلم يرفع رتاجهما عن عرائس الشعر فيه إلا لشوقى . . . ذلك جُماع الرأى فى شاعرنا النابغ مهما تشعب البحث وتصعب النقد واختلف الحديث . ولقد كلفتنى « السياسة الأسبوعية » خطة شديدة إذ حملتنى على أن أفصل هذا الإجمال فى حدود « المختصر الوافى » فإن نفسية شوقى متغايرة الأصول متشاجنة الفروع متعددة الألوان متباينة الثمر ، كأنما صيغ مزاجه الشعرى من نفس كل شاعر بعد أَن نفدت طينة الشعراء من يد الصانع ! ! كالذى زعمه الهنود القدماء فى خلق المرأة من أن إلههم « توشترى » فكر فى تصويرها بعد أن أنفق مادة الخلق فى تكوين العالم وصياغة الرجل ، فجهد جهده فى التماس الحيلة إلى ذلك حتى اهتدى إلى أن يجعلها شيئاً من كل شيء ، فصاغها من استدارة البدر ، ونضارة الزهر ، ولطافة النسيم ، ورشاقة الغصن ، ودموع الغمائم ، وهديل الحمائم ، ولحظات الشادن ، وقسوة الأسد ، وبهجة الطاووس ، والتواء الأفعى ، ثم قدمها إلى الرجل فكانت سحراً لناظره ، وفتنة لخاطره ، وحيرة لنفسه ، ومادة لدرسه

ولد شوقي من سلالة تركية ، ودرج فى بيئة مصرية ، ونشأ على العقيدة الإسلامية الصريحة ، وغُذِّى بلباب العربية المحض ، وثقف العلوم على النمط الأوربى الحديث ، وتأثر بالآداب المسيحية فى ثقافته الفرنسية ، ثم تقلب منذ حداثته فى أحضان الأرستقراطية ، وهو يشهد الآن فى فجر مشيبه صباح

(*) نشرت فى السياسة الأسبوعية فى العدد الخاص بمهرجان شوقى ابريل سنة ١٩٢٧

الديمقراطية ، ثم طوّف فى أقطار الغرب يلطف حسه بجماله ونضارته ، ويثقف نفسه بمدنيته وحضارته . فعمل فى تكوينه كما ترى عواملُ عدة جعلت منه صورة متسقة من شتي الخلق ، وجملة مؤتلفة من مختلف الطباع ، وطاقة مونقة من أشتات الزهر . فهوعربى فى أندلسياته ، مصرى فى فرعونياته ، تركى فى حماسياته ، مسلم فى عقيدته وإيمانه ، مسيحى فى روحيته ووجدانه ، شرقى فى ميوله ونزعاته ، غربى فى أخيلته وتصوراته ، قديم فى محافظته وتقليده ، عصرى فى توثبه وتجديده ؛ وهو نواسي فى مرحه ولهوه ، بحترى فى ديباجته وزهوه ، متنبي فى دقة معناه وغموض عبارته ، معرى فى مرارة نقده وبعد إشارته . وعلى الجملة فيه من كل جنس ميزته ومن كل شاعر مزيته ، ولكن هناك روحاً واحدة تلبس هذا الجسم الخليط المركب فتطبعه بطابع خاص ، وتظهره فى وجود مستقل ، وتجريه على سنن واضح ! تلك الروح الجميلة النبيلة القوية هى ما نسميه (شوقى !)

شعره :

أبلغ ما يوصف به شعر شوقى ، هو وصف شوقى لشعر شكسبير فى قوله :

شعر من النسق العالى يؤيده ... من جانب الله إلهام وإيحاء
من كل بيت كبيت الدهر ، مسكنه ... حقيقة من خيال الشعر عذراء
وكل معنى كعيسي فى محاسنه ... جاءت به من بنات الشعر عذراء

ينقله عن طبع دافق وحس صادق وذوق سليم وروح قوى ، فيأتى به مطرد السلك محكم السبك كمنضور الزهر وأفواف الوشي ، لا يشوبه ضعف ولا لغو ولا تجوُّز ولا قلق ؛ جَلاَه فى خاطره حكماً ، وصقله على لسانه نغما ، وأرسله فى الناس إرسال اللحن القدسي يتغلغل فى الصدور ويتخلل أجزاء الأفئدة ، حاملا فى مطاويه معنى الحياة وروح الأمل ونشوة الطرب ونور اليقين « لرجال اليوم » و « شباب الغد » و « معلمى النشء » وللنساء والعمال والزهاد والمجان ، ومن صرعهم البؤس ، أو فجعهم الموت ، أو خبلهم الهوى ، فيجد كل منهم فيه صورة

نفسه وغذاء روحه وجلاء همه ؛ وهو من هذه الناحية أشبه بأبى الطيب : تصرف بين الناس فلابس أولياءهم وتخلل دهماءهم ، حتى عرف كيف يصف طبائعهم ويصور منازعهم ويستثير كوامن الخير فى نفوسهم ، ويستل سخائم الشر من صدورهم . وهو مثله فى إرسال البيت النادر والمثل السائر والحكمة العالية ، مستخلصاً ذلك مما يسوق من معانى المدح أو الوصف أو الرثاء دون أن يتوخاه أو يقصد إليه . وهو كذلك مثله فى أن بيته يفيض بالمعنى البعيد المبتكر فيضاناً يغرق فيه الذهن أحياناً فلا يصل إلى قاع ولا يرسي إلى ساحل ؛ ثم تتناول غرضه الأفكارُ بالتعليل والتأويل وهو فارغ القلب من ذلك يقول مع المتنبي :

أنام ملء جفونى عن شواردها ويسهر الخلق جرَّاها ويختصم

وذلك لما تميز به الرجلان من لطف التخيل وعمق الفكر وإيثار المعنى ، وهيهات أن يحصر السيولَ المفعمة حاجز ، أو يصور المعانى الملهمةَ لفظ

أما معانيه فكثيرها مخلوق لم يتمثل فى غير خاطره ، وقليلها مطروق نفخ فيه من روحه وخلع عليه من وشيه فسما به إلى حر الكلام ومبتكره

إقرأ قصائده : (أبو الهول) و (عبرة الدهر) و (مملكة النحل) و (الطيران) و (ذكرى كرنارفون) و (الأندلس الجديدة) و (الشباب المنتحر) و (تحية الاستقلال) و (على سفح الأهرام) و (توت عنخ آمون) تر كيف يعلو الشاعر إلى مقام الالهام ، ويهبط إلى مدب السرائر ، ويهتك بذهنه سجوف البلى عن دفائن الزمن ، ويهيمن بروحه القوى على العروش والجيوش والأمم ، فيكون أقوى من السلطان ، وأحكم من الدهر ، وأنفذ من القدَر !

وأما كؤوس هذا الرحيق السلسل ، وأوتار هذا الشدو المطرب ، وألفاظ هذه المعاني الرائعة ، فأنماط من القول تختلف مادة وصنعاً باختلاف المواقف ، فله فى الغزل والوصف رقة مهيار والبحترى ، وفى الحماسة والمدح فخامة أبى فراس والرضى ، وفى الأدب والحكمة دقة أبى تمام وتعقيد المتنبي ؛ وله من وراء ذلك عبقريات عليها رونق طبعه ، وسمة ظرفه ، وعذوبة روحه ، تجدها فى مثل قوله

« ناشىء فى الورد من أيامه » مثلا

وقد يعفى طبعه أحياناً فيرسل الشعر كما يجىء من غير تنوق فيه ولا تنقيح له فيأتى بما لا يتفق مع فضله ، وتلك صفة تكاد تلزم المكثرين ومن يقترح عليهم القول فى موضوعات لا يجيش لهم بها صدر ، ولا تدفعهم إليها عاطفة

تقليده :

شوقي محافظ في دينه ولغته وفنه ، فهو كثير الترديد لأسماء الأنبياء والخلفاء والكتب المنزلة والأماكن المقدسة لبساطة دينه وقوة يقينه ، مؤثر لقوالب الفحول من شعراء العباسيين لطول النظر فى أشعارهم ، ومُضِيِّه منذ انتشي على آثارهم ؛ فهو يكثر النظم فى البحور الطويلة ، ويتوخى التراكيب الجزلة ، ولا يتحرج أحياناً من الكلمة الغريبة ، وقلما ينظم في الأوزان المستحدثة كالموشح ، أو يُنوِّع القافية في القصيدة مهما امتد به النفَس . وقد جرته هذه المحافظة إلى المعارضة ، وهى ضرب من التقليد فى الشكل إن لم يكن فى الموضوع ، فتجد له في مدح الرسول (ص) بردة وهمزية كالأبوصيرى ، وفي الشوق والحنين نونية كنونية ابن زيدون ، وفى ذكرى السلف ووصف الطلول سينية كسينية البحترى ، وفي الغزل دالية كدالية الحصرى ، وفي النفس عينية كعينية ابن سينا

على أن هذا النوع من التقليد قد يحتمل من أمثال شوقي ، إذ يضيف إلى هذه البدائع الخالدة بدائع لا تقل عنها رصانة ولا زكانة ولا طلاوة ؛ أما التقليد المعيب الذى كنا نربأ بشاعر العربية الفذ عنه ، فهو الابتداء بذلك الغزل المكذوب على نحو ما كان يصنع البحترى وأمثاله فى قصائد لا يصل موضوعها بهذا النسيب المزور إلا تلك الصلة اللفظية الصناعية وهى **التخلص** ! إقرأ قصيدته فى (مشروع ملنر) وقصيدته في حفلة الطلبة يتولك الدهش من أن تراه يفتتح بالغزل موضوعين جديين لا محل فيهما للنسيب ولا مجال بهما للصبابة ! ففي مطلع الأولى يقول . . . :

اثن عنان القلب واسلم به | من ربرب الرمل ومن سِرْبه
ومن تثنى الغيد عن بانه | مرتجة الأرداف عن كُثبه
طباؤه المنكسرات الظُّبا | يغلبن ذا اللب على لبه

إلى أن يتخلص بقوله عن قلبه :

حملته في الحب ما لم يكن | ليحمل الحب على قلبه
ما خف إلا للهوي والعلا | أو لجلال الوفد في ركبه

وفي مطلع الثانية يقول :

بأبى وروحى الناعمات الغيدا | الباسمات عن اليتيم نضيدا
الرانيات بكل أحور فاتن | يذر الخلىّ من القلوب عميدا
أقبلن في ذهب الأصيل ووشيه | ملء الغلائل لؤلؤاً وفريدا
حوت الجمال فلو ذهبت تزيده | فى الوهم حسناً ما استطعت مزيدا

إلى أن يتخلص من هذه الغادة بقوله :

لو كنت «سعدا» مطلق السجناء لم | تطلق لساحر طرفها مصفودا

فهذا الضرب من الكلام كان له في عقول المتقدمين مساغه و بلاغه لتغلب الشهوة عليهم ، وتحكم العادة فيهم ، ونظرهم إلى أبيات القصيدة مستقلة لا ينظمها سلك ولا تربطها علاقة . أما اليوم فقد غلب على الناس النظر الفلسفى وتغيرت آراؤهم في الأدب ، وأصبحوا ينظرون إلى القصيدة نظرهم إلى الكائن الحى تتساعد أعضاؤه وتتساوق أجزاؤه لأداء غرض معين

تجديده :

أطوار الشعر ثلاثة كأطوار الناس والشعوب ، وهى الغناء فى طفولة الأمة ، والقصص الحماسي في شبابها ، والتمثيل في كهولتها . فى الأول يتغنى الشاعر بما يحلم به و يتخيله ، وفى الثانى يقص ما يسمعه و يعمله ، وفى الثالث يصور

ما يلحظه ويتمثله ؛ ومنبع الأغانى الوهم والخيال ، ومنبع الحماسة العظمة والجلال ، ومنبع التمثيل الحقيقة والواقع

ولم يمر الشعر بهذه الأطوار الثلاثة مدفوعا بقوة السليقة جاريًا على سنن الطبيعة إلا عند الإغريق لأسباب فطرية وإقليمية لا محل لذكرها الآن . أما عند الرومان ومن خلفهم من الأمم اللاتينية فلم تتم للشعر هذه الأطوار إلا بتقليد اليونان والأخذ عنهم . والشعر العربى ظل واقفاً عند الطور الأول لا يتعداه بالرغم من انتشاره وازدهاره في الأصقاع المختلفة مدى هذه القرون الطويلة . أما فى الجاهلية ، فلعدم استعداد العرب لنظم الملاحم بالفطرة ، ولأن طبيعة أرضهم وبساطة دينهم وضيق خيالهم وكثرة ترحالهم منعتهم إقامة المعابد ونصب التماثيل ، فحرمتهم كثرة الأساطير وهى من أغزر ينابيع الشعر القصصي . وأما في الإسلام ، فلبقاء النقص الطبيعى في شاعرية العرب ، ولموت العصبية فى نفوس المسلمين ، وحلول الرابطة الإسلامية محل الرابطة القومية ؛ وموضوع الملحمة إنما يؤخذ من الحوادث الوطنية التي كان لها الأثر الظاهر في حياة شعب بأسره . أما الآن وقد تحدد معنى الوطن ، وتعين مدلول الأمة ، وتداخلت الأجناس بالتزاوج فَسَدَّ بعضها نقص بعض ، فلا معنى لبقاء هذا النقص فى الشعر العربى إلا نقص الكفاة من أمراء القول وصاغة القريض . ودليل ذلك أن شوقي منذ نبغ يحاول سد هذه الثلمة بقوة غريزته ووحى قريحته من غير قصد . فقد نظم ما يشبه الملاحم فى طول النفَسْ ، وطلاوة الأسلوب ، ووطنية الموضوع ، وعمومية الحادث ، كأرجوزته (دول العرب) وقصيدته في (وادى النيل) التى أجمل فيها تاريخ مصر من مبدئه إلى اليوم ومطلعها :

همت الفلك واحتواها الماء   وحداها بمن تقل الرجاء

وقصيدته (صدى الحرب) فى وصف الوقائع العثمانية اليونانية ، وهي ٢٦٠ بيتاً مطلعها :

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب   وينصر دين الله أيان تضرب

وهذه المطولات الثلاث وسط بين الشعر القصصي Epique والشعر التعليمى didactique وتنوُّع موضوعها يدل على توزُّع هوى الشاعر بين العرب والمصريين والترك ، فلو أنه قصر ميوله على جهة واحدة وتشمر لوضع الملحمة الفنية بأصولها المعروفة لما أعيت عليه . أما الشعر التمثيلى فقد تحدث الناس أنه وضع منه رواية غنائية فى (كليو بطرة)[١] ستظهر عما قليل على المسرح فيكون لها ولا ريب أثرها وخطرها في الأدب العربى . وإذن يكون شوقى بهذا التجديد العتيد فى الشعر قد أكمل نقص الأدب ، وعمل وحده ما لم يعمله جميع العرب

نثره :

يقولون إن ملكة النظم وملكة النثر قلما تجتمعان لأحد ، وذلك قول لا ريب فى صحته ، لأن النظم لغة الخيال والعاطفة ، والنثر لغة العقل والفكرة ؛ وغرض الأول إحداث اللذة بتصوير الجمال ، وغرض الثانى توخى الفائدة بتقرير الحقيقة ؛ فإذا اهتم بالجمال كان اهتمامه به وسيلة لغايته . وإذا علمت أن اللفظ يجب أن يأتلف مع المعنى الذي يؤديه لزم أن يكون لكل من النظم والنثر أسلوب يوائمه ويلائمه . فأسلوب النظم يقتضي الوزن والقافية ، ويتطلب الصور الرائعة من الخيال ، والتراكيب البارعة من اللفظ ، ويقبل الكلم الغريب والاستعمال النادر والضرورة الشعرية ، وضروباً شتى من التقديم والفصل والإيجاز بخلاف النثر فى ذلك كله

على أن هناك فناً ثالثاً من الكلام يقع فى الوسط بين النظم والنثر هو ما يسمونه الشعر المنثور . فله من الأول موضوعه وتصويره وتأثيره ، وله من الثانى إرساله مع الطبع وإطلاقه من قيود الوزن . وقد اختصت اللغة العربية دون

---

(١) نظم المرحوم شوقى هذه المسرحية ومسرحيات أخر منها مجنون ليلى وقمبيز ومحمد على الكبير وعنترة والست هدى .

سائر اللغات بالسجع وهو أدنى الأنواع إلى النظم وأدخلها فى باب الشعر . وفي رأيي أن السجع هو الطور الأول من أطوار الشعر العربى نشأ فى طفولة الغناء على ألسنة الكهان مناجاة للآلهة وتأثيراً فى الناس ؛ والكهان فى كل شعب هم شعراؤه الأولون ؛ ثم عمل فيه قانون الترقى فاتسق تنغيمه واتّزن تقسيمه فتطور إلى الرجز المزدوج . و إذن لا يكون لشوقى فى النثر نصيب ولا سهم

وما نشره فى الناس من كتاب (أسواق الذهب) من نحو (الجندى المجهول) و (قناة السويس) و (الغد) و (المال) لا يخرج عن دائرة الشعر المقفى

جملة الرأى فى الشاعر :

وجملة الرأى فى شوقي أنه شاعر النيل غير مدافع . تهيأ له ما لم يتهيأ لغيره من سلامة الفطرة ، وعذوبة الروح ، ولطافة الحس ، وطلاقة البديهة ، وكرم النشأة ، وسعة الثقافة ، ونعيم الحياة ، فأجاد التعبير عن خلجات النفوس ، ونزوات الرءوس ، وأحاديث المنى ، ودوالّ العبر ، بلفظ منضد وأسلوب نقى ، فامتزج شعره بالأفئدة ، وسافر ذكره على الألسنة ، وعظم أثره فى اللغة فجدّد بيانها ، وشدد بنيانها ، وأفاض على شعرها وشعورها من جمال روحه ومرح طبعه الحياة والنماء والبهاء والقوة :

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه   إن لم يكن قد جاء بعد أوانه



العبقرية والقريحة(*)

أو

شوقى وحافظ

فجيعة الشعر العربى فى حافظ وشوقى يعز عليها الصبر ، ويُعْوِز منها العوض ، ويصرف أساها الناقدين عن تقويم الميراث العزيز إلى تعظيم الموروث الأعز . وليس مما يزكو بالمنصف أن يجشم نظره رؤية الحق من خلال الدموع . فإن فى ذلك اعتداء على العقل أو إساءة إلى العاطفة . وهذه الكلمة إنما نستجيز ذكرها اليوم لأنها إلى الهتاف بالعظيمين أقرب منها إلى النقد ، ولأن ما يكتب عنهما الساعة إنما هو تقييد لعفو الرأى وتمهيد لأسباب الحكم الصحيح

شوقى شاعر العبقرية ، وحافظ شاعر القريحة ؛ وتقرير الفرق بين الموهبتين ، هو تقرير الفرق بين الرجلين . فالقريحة ملكة يملك بها صاحبها الإبانة عن نفسه بأسلوب يقره الفن ويرضاه الذوق ، ومن خصائصها الوضوح والاتساق والأناقة والسهولة والطبَعيّة والدقة . أما العبقرية فضرب من الإلهام يستمر استمراراً تجدياً فتلازم أحياناً وتنفك حيناً ، ومن أخص صفاتها الأصالة والإبداع والْخَلق . فالرجل العبقرى إذن يعلو ثم يسفل تبعاً لقيام العبقرية به أو انفكاكها عنه . وهو يَخْشُبُ الشعر غالباً فيرسله من فيض الخاطر كما يجيء دون تنقيح له ولا تأنق فيه . ثم هو فى عظام الأمور سباق وفى محاقرها متخلف ، لأن الجليل يوقظ خاطره ويحفز طبعه ، والتافه الوضيع ينخزل عن مكانه فلا يبلغ موضع التأثير فيه . وقد يُعني لسبب من الأسباب بعامى الأشياء أو سوقى الآراء ، فيبعث فيه من روحه

(*) نشرت « بالرسالة » فى العدد الأول منها ، يناير سنة ١٩٣٣ ؛

ما يحييه ، ومن حرارته ما يقويه ، ومن أشعته ما يظهر فيه الصراحة والجدة ، كما تظهر الشمس كُرات التبر فى عروق الصخور ! فالقريحة كما ترى توجد الصورة ، والعبقرية تبدع المخلوق . ومزية الأولى فى الصنعة وتقديرها فى التفصيل، ومزية الأخرى فى الابتكار وتقديرها فى الجملة . فإذا قرأت قصيدة لذى قريحة راقك منها جَرْس الحروف ونغم الكلمات واتساق الجمل و براعة البيت ، ولكنك تفرغ منها وليس لها أثر فى نفسك ولا صورة فى ذهنك . أما العبقريات فحسبك أن تذكر عنوانها لتشعر بها ، وتتصور موضوعها لتتأثر منها

ذو القريحة يقول ما يقول الناس ، ولكنه يصوره بقوة ، و يؤديه بدقة ، و ينسقه بذوق ، و يهذبه بفن ؛ وذو العبقرية على نقيضه : ينظر و يشعر و يفكر و يقدِّر على طريقته الخاصة . فإذا وضع خطة أو رسم صورة أو بحث فكرة أخرجها على طراز فذ ، فتحسبها مبتكرة وقد تكون مطروقة ، لأنه استطاع بقوة لحظه ولقانة طبعه أن يريك فروقاً لم ترها ، و يقفك على تفاصيل لم تتصورها ، و يفجُر لك النهر من حيث لم يستطع غيره أن يفجُر الجدول . . . والرجل العادى ينظر بالعين ، فكأنه لسطحيته لم ير ! والعبقرى يرى باللمح ، فكأنه لزكانته لم ينظر ! !

على أن هناك فرصاً للكمال تجتمع فيها على الوئام العبقريةُ والقريحة ، فيسلم الفنان حينئذ من التفاوت القبيح بين إصعاده و إسفافه ، أو بين جيده ورديئه ، لأن العبقرية إذا غفت خلفَتها القريحة ، والقريحة إذا كبَتْ سندتها العبقرية . على ذلك تستطيع أن تقول إن أبا نواس وأبا فراس والشريف من رجال القريحة ، و إن أبا تمام وأبا العتاهية والمتنبى من رجال العبقرية ، و إن البحترى وابن الرومى ممن جمع في الكثير الغالب بين الموهبتين . وتستطيع كذلك أن تعلل أمثال قول البحترى فى أبى تمام : جيده خير من جيدى ، ورديئى خير من رديئه ، وقول الأصمعي فى أبى العتاهية : إن شعره كساحة الملوك يقع فيها الجوهر والذهب والخزف والنوى ؛ وقول الثعالبي فى المتنبى : كان كثير التفاوت فى شعره ، فيجمع

بين الدرة والآجُرَّة ، ويُتبع الفقرة الغراء بالكلمة العوراء ؛ وقولهم فى ابن الرومى إنه امتاز بتوليد المعنى واستقصائه وسلامة شعره على الطول

أخطِرْ ببالك بعد ذلك حافظاً تجد أول ما يبهرك منه لفظه المونق ، وأسلوبه المشرق ، وقافيته المروضه ، وصوره الأخاذة . فأما الروح والموضوع فأصداء منبعثة من الماضى فى فردياته ، وآراء مقتبسة من الحاضر فى اجتماعياته . فحافظ لم يستطع لضيق مضطربه وقصور خياله وضعف ثقافته أن يعنى بغير الشكل والصورة ، وكانت هذه العناية من اليقظة والحرص بحيث لم تغفل عن خَلل ولم تَـعْىَ بصقال . فإذا تهيأ للشعر أو للنثر عمد إلى الآراء التى تختلج حينئذ فى النفوس ، وتستفيض فى المجامع ، وتتردد فى الصحف ، فيجمعها فى باله ، ويديرها فى خاطره ، ثم يكون همه بعد ذلك أن يصوغها فيحسن الصوغ ، ويسبكها فيجيد السبك ، وتقرأ بعد ذلك أو تسمع فإذا نَسَق مطرد ، وأسلوب سائغ ، وشيء كأنك سمعته من قبل ولكن عليه طابع حافظ ووسْمه

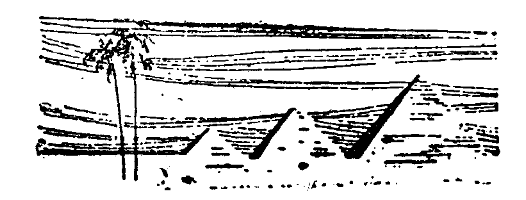
وحافظ يتحمل من بناء القصيدة رهقاً شديداً ، لأنه يلدها فكرة فكرة ، ويبضُّ بها قطرة قطرة ، ويتصيد المعانى فيقيدها فى مفردات أو مقطوعات ، فربما وقع له ختام القصيدة قبل مطلعها ، وعثر على عجز البيت قبل صدره ، ثم يعود فيرتب هذه الأبيات لأدنى ملابسة وأوهي صلة ، وتجيء الصنعة البارعة فتخدعك عن الخلل بالطلاء ، وعن التفكك بارتباط الأسلوب

ثم أخطِرْ ببالك بعد ذلك شوقى تجده غير محدود بالصنعة ولا مقيد بالشكل ، وإنما هو فيض يسخر بالحدود ، ونور ينفذ من الستور ، وإلهام يتصل باللانهاية ، وشاعر كالمتنبي أو كهوجو يفتح مطلع القصيدة فكأنما يفتح لك باب السماء ! فأنت من شوقي حيال شاعر روحه أَقوى من فنه ، وشعره أوسع من علمه ، وحكمته أمتن من خلقه ، وقدرته أكبر من استعداده ، فلا تشك فى أنه وسيط لروح خفية تقوده ، ورسول لقوة إلهية تلهمه . ثم تفارقه حيناً تلك الروح ، وتُفْرِقُ عنه هذه القوة ، فيعود رجلاً أقل من الرجال ، وشاعراً أضعف من الشعراء ، فينظم

فى افتتاح الجامعة ومشروع القرش وما إلى ذلك ، فيأتى بما لا وزن له فى النقد ولا مساغ له في الذوق !

وشوقى تحت وحى العبقرية يتنزل عليه الموضوع جملة ، ثم يشغله عن تفاصيله التفكير فى الغاية والتحديق فى الغرض ، فيرسله من فيض الخاطر شعراً متسلسلاً متصلاً تضيق عن معانيه ألفاظه كما تضيق شطئان الرمل عن الفيضان الجائش المزبد . ومن ثمَّ كان التجديد والتعقيد والتدفق والعمق من أقوى خصائص شوقى ، كما كان التقليد والبساطة والكزازة والسطحية من أبين خصائص حافظ

وهنا نحجز القلم عن وجهه فلا نمعن فى تحليل شاعرينا اليوم ، فإن لذلك إبّانه ومكانه ، ثم نرسل العين هتّانة المسارب أسًى على ماض طويل انقطع ، ونغم جميل تبدد ، وحلم لذيذ تقضى ، وكاهنين من كهان عطارد طواهما الخلود ، ثم ترك بعدهما رسالة الشعر عرضة للشعوذة والجمود !



من رسالة إلى صديق :

حول التجـــديد (*)

. . . الجديد اليوم جديد فى مظهره ، قديم في جوهره ، لا يصلح موضـعاً لدرس ولا موضوعاً لحديث

ستقول : إذن ما بال هـذه القصائد الرائعة التى يجلوها الشعراء ، والمقالات الرائقة التى يدبجها الـكتاب ! فأقول لك إنك إذن تفهم من كلمتي القديم والجديد غير ما أفهم ، وتريد من مدلولهما غير الذى أريد . كأنك تريد بهما ما كان يريده الأقدمون حين كانوا يتمارون فى شعر امرىء القيس وجرير وأبى نواس وأبى تمام والبحترى والمتنبي وابن هانىء . والأقدمون كما تعلم ، إنما كانوا يختلفون فى شكل الشعر لا فى موضوعه ، فهم يتكلمون فى اللفظ الجزل والركيك ، والأسلوب الرصين والمهلهل ، والمعنى المسروق والمطروق ، والتشبيه المنتزع من وجوه البادية أو من صـور الحضر ، والمطلع الجيد والردىء ، والتخلص الحسن والقبيح ، ويجرون فى كل ذلك على أذواق تختلف باختلاف الطبقات والبيئات والصناعات والأجناس ، وعذرهم فى ذلك واضح . فالشعراء لأسـباب فطرية واجتماعية لم يقدموا إليهم إلا نوعاً واحداً من الشعر هو ما يتعلق بالوجدان والعاطفة . فـكان النقاد أمام وحدة الشعر العربى ونقصه ، مسوقين إلى أن يقصروا جهودهم على لفظه : يحكّون معدنه ، ويعجمون عوده ، ويسبرون غوره ، بالموازنة والمقارنة والتعقب . والشكل الخارجي حكمه حكم اللباس والأثاث والآنية : يتغير بتغير الزمان والمـكان والحالة ، ليس لأحد فى ذلك حيلة

(*) نشرت بالعدد السادس من « الرسالة »

فهل ترى أن أبا نواس مجدد بالإضافة إلى امرىء القيس لأنه بدأ قصيده بوصف الخمر ، وتكلم فى الغلمان والطرد ؟ أو أن المتنبى مجدد بالإضافة إلى أبى نواس لأنه داف شيئاً من فلسفة اليونان فى شعره ؟ أو أن مطراناً مجدد بالإضافة إلى المتنبى ، لأنه ذكر القطار والكهرباء ، ولوّن أدبه بأدب الغرب ؟ إنى لا أرى فى مثل هذا التفاوت الظاهر تجديداً ما دام الشعر قد ظل فى كل هذه العصور واحداً فى موضوعه وطريقه ونوعه ووزنه . أما تغير الشكل فذلك فعل القانون العام الذى يغير أبداً كل شيء

وهل قصد أحد من هؤلاء وأولئك إلى هذا التجديد المزعوم فجاهد فى سبيله أهل جيله ، كما فعل أرباب المذهب الاتباعى Classique والابتداعى Romantique والواقعى Realiste فى فرنسا مثلاً ؟ لم يكن شىء من ذلك ، لأنهم لم يختلفوا كما اختلف الفرنج فى الموضوع والينبوع حتى تتباين الأغراض من تلك المواضيع ، وتتشعب المسالك إلى هذه الينابيع . وهل سمعت أن الناس اختلفوا يوم تركوا العلبة إلى الكوز والكوب والقدح والجام ؟ أم علمت أنهم اختصموا كلما تغيرت موادها من الجلد إلي الخشب ثم إلى الخزف ثم إلى الزجاج ثم إلى المعدن ؟ كلا ! لم يسمع أحد بذلك ، لأن اللبن والماء وهما القصد والغاية لم يتغيرا منذ خلقهما الله . أما حين تغير الشراب من اللبن إلي الخمر فقد حدث الخلاف وتشعب الرأى وتعددت المذاهب

الحق أن التجديد لا يحدث والجديد لا يكون ، إلا متى وجد القصص والتمثيل في الشعر فيكمل ، ودخلت الأقصوصة والقصة والرواية فى النثر فيتم ، أما ادعاء التجديد بالدعوة إلى العامية وترجمة الأساليب الغربية فعجز يتظاهر بالقدرة ، وجهل يتستر بالتحذلق !

أول درس ألقيته . . . (*)

أبداً لا أنسى تلك الساعة الرهيبة العصيبة التى ألقيت فيها أول درس فى أول فصل! كان ذلك منذ سبعة عشر عاماً والسن حديثة والنفس غريرة والنظر قصير، وكانت المدرسة ثانوية أجنبية، تجمع أخلاطاً من الأجناس والأديان، وأنماطاً من الأخلاق والتربية، وكنت قد أدركت قسطاً من العلم النظرى على الطريقة الأزهرية، وشدوت طرَفاً من التعليم الفنى على الطريقة اللاتينية، إلا أن ما حصلت منهما كان لا يزال طافياً فى ذهنى، متحيراً فى فكرى، لا يطمئن إلى ثقة، ولا يستقر على تجربة! أضف ذلك إلى طبع حيي ولسان من الخجل عيي، ووجه للقاء الناس هيوب

قضيت موهناً من الليل فى إعداد الدرس، أراجع مادته وأرسم خطته وأسدد خطاه، ثم احتفلت لكلام أقابل به التلاميذ قبل التمهيد للدرس؛ وغدوت إلى المدرسة أقرع باب الأمل المرجو، وأستطلع ضمير الغيب المحجب. دق الجرس فجاوبه قلبي بدقات عنيفة كادت تقطع نياطه وتشق لفائفه، وقمت أجر رجلى وبجانبى مفتش الكاية جاء يقدمنى إلى الطلبة. دخلنا الفصل فحيانا التلاميذ بالوقوف، وقال المفتش فأطال القول وأجزل الثناء، ثم خرج وبقيت !!

أقسم لك أنى أقول الحق، وإن كنت أجد بشاعة طعمه ومرارة مذاقه على لسانى! لقد نظرت إلى التلاميذ نظرة حائرة، ثم رجعت إلى نفسي أحاول إخراج ما فيها من الكلام المهيأ المحفوظ، فكأن ذاكرتى صحيفة بيضاء، وكأن لسانى مضغة جامدة لا تحس!

السكون شامل رهيب، والأبصار شاخصة ما تكاد تطرف، ووجوه الشباب

(*) نشرت فى عدد يناير من السنة الأولى من مجلة «التربية الحديثة» ١٩٢٨

ترتسم عليها ألوان مختلفة متعاقبة من خطرات النفوس ونزوات الرءوس ، وأنا واقف منهم موقف المحكوم عليه ، أعالج فى نفسى الخور والحصر ، وأجهد فى لم ما تشعث من ذهنى وتبدد من قواى ، حتى هدانى الله إلى طريق الدرس ، فاعتسفته اعتسافاً دون مقدمة ولا تمهيد ولا عرض ! !

أتريد أن تعفينى يا صديقى من وصف هـذا الدرس إبقاء علىّ وصوناً لسر المهنة ؟ ولكن لماذا نتدافن الأسرار ونتكاتم العيوب ، ما دامت هذه المجلة خاصة بنا ، مكتوبة منّا ولنا ؟ إن فى الدلالة على أوعار الطريق ومضايقها ومزالقها تحذيراً للسالك البادىء ، وتبصرة للناشىء الغرير

* * *

بدأت الدرس بصوت خافض وطرف خاشع ولسان مبلبل ، وسرت فيه وأنا واقف لا أدنو من السبورة مخافة أن أحرك سكون الفصل ، ولا ألمس الطباشير خشاة أن أسيء الكتابة ! !

كان من المعقول أن يعاودنى الهدوء ويراجعنى الثبات بعد زوال دهشة الدخول وربكة البدء ، لو كنت واثقاً من نفسي ، متمكناً من درسي ، ولكن نظام الموضوع كان قد انقطع فتبعثرت حباته ، وتعثرت خطواته ، ورحت أسرد ما تذكرته منه وأنا أشعر بكلماتى تحتضر على شفتى ، وبريقى يجمد فى فمى ، وبعرقى يتصبب على جبينى ، حتى فرغت ، ثم جلست أبلع ما بقى من ريقى ، ونظرت فإذا الساعة لم يمض نصفها ، وإذا التلاميذ يتلاحظون ويتهامسون وعلى كل شفة بسمة خبيثة لولا تعود النظام وقوة التهذيب لعادت قهقهة صاخبة ! !

ماذا أقول بعد أن نفد القول ؟ وبماذا أملأ الفراغ الباقى من الوقت ؟ وكيف أؤخر انفجار هذه الضحكات المكظومة ؟ أسئلة كانت تضطرب فى خاطرى القلق فلا أجد لها جواباً غير الحيرة ! ! حتى تطوع تلميذ جرىء (لإنقاذ الموقف) فقال :

« إحك لنا حكاية يا افندى بأى ! »

ولم تكد شفتاى تنفرجان عن مشروع الرد حتى ابتدرنى آخر :

« لأ يا افندى ، اتكلم لنا شوية إنشا شفهى »

وآخر : « حضرتك حتدِّينا على طول ؟ »

وآخر : « اسم حضرتك إيه يا افندى ، والله انت راجل طيب ! ! »

وآخر : « فلان صوته جميل يا افندي ، خليه يغنى شوية »

فقطعت سيل هذه الأسئلة المتجنية الساخرة بهذه الجملة الحيية المتواضعة :

— على كل حال كاد الوقت ينتهى فلا يتسع لشيء من هذا :

ولكن صوتاً أشبه بصوت القدَر قد انبعث من أقصي الحجرة يقول :

« أوه ! دا لسَّه ساعة وربع ! حصةُ العربى ساعتين كل يوم ! ! »

— ساعة وربع ؟ ؟ نعم ساعة وربع ! أَقضيها على هذه الحال الأليمة كما شاء نظام (الفرير) ، أو كما قضي الجد العاثر والطالع المشئوم ! ! وإذن لا مناص من انفجار البركان ووقوع الكارثة !

* * *

كأنك تريدنى على أن أسوق إليك بقية القصة ! !

حنانيك ، ولا تكافنى هذه الخطة ، واعتمد على نفسك وحدسك فى التخبر والاستنتاج . . . ! !

لقد انحل النظام فتشعث الأمر وانتشر ؛ وأَذكر أَنى حاولت الكلام مراراً فلم أسمع صوتى من اللغط ! فجعلت قيادى في يد أولادى ثم سكت حتى نطق الجرس . . ! !

خرجت من الفصل أميد من الهم وأجر ذيل الفشل السابغ الضافى ، وفى نفسى أن أترك التعليم وهو حديث صباى ومنتجع هواى إلى عمل آخر يصلح لى وأصلح له . . ! !

ولكنى عدت إلى الفصل ، ومضيت في التعليم ، وكنت بعد شهرين اثنين مدرس الفصل الأخير وأستاذ الكاية الأول ! !

فما الذى جعل من اليأس أملاً ، ومن الفشل فوزاً ، ومن الضعف قوة ؟

إسمح لى أن أكون صريحاً فيما كان لى ، كما كنت صريحاً فيما كان علىّ .

لقد التمست الوصلة إلى النجاح فى أسباب خمسة كلها معلوم بالضرورة مؤيد بالطبع ، ولكن العلم غير العمل ، والرأى خلاف العزيمة ، والتجربة وجود الفكرة وواقع الحقيقة :

(١) مواصلة الدرس و إدمان النظر : فلم أترك كتاباً فى المواد التى أدرّسها حتى تقصيته أو ألممت به واستفدت منه ، وكان جدوى ذلك علىّ وثوق الطلبة بما أقول ، وظهور التجديد فيما أعمل ، وتصريف الدرس وتنويعه على ما أحب . ولن تجد أشفع للمدرس من سعة اطلاعه وغزارة مادته

(٢) إعداد الدرس وأداؤه : وكان يعنينى على الأخص ربطه بالدروس السابقة ، والسير فيه مع الطلاب خطوة خطوة على الطريقة الاستنتاجية inductive ثم تلخيصه بطريق الأسئلة ، فكان من حسن إعداده أن ملأت الوقت كله به ، فلم يعد فيه فراغ لعبث عابث ولا تجنى سفيه ، وجررت إليه أذهان الطلاب بالتشويق والتطبيق والسؤال فلم يصبهم سأم ولا ضيق ، وشغلتهم به عن أنفسهم وعنى فلم يفرغوا لاصطياد نكتة ولا لالتماس غميزة . وليس أعون على حفظ نظام الفصل من ملء الوقت بالمفيد الممتع ، ولا أضمن لجودة شرح المعلم وحسن استماع التلميذ من فهم الموضوع

(٣) مسايرة الترقى : فلم أتشبث بالقديم ، ولم أتعصب للكتاب ، ولم أُعْنَ إلا بما له قيمة عملية . فالموضوعات منتزعة من حياة التلميذ وحال المجتمع ، والأمثلة مستنبطة من أساليب العصر ومواضعات أهله ، والبحث حر فى حدود المنطق ، يقوم على أساس التحليل والنقد والموازنة . وفي تشابه الفكرة والنزعة والغاية توثيق الصلة بين المعلم والمتعلم

(٤) حسن الخلق : ولعمرى ما يؤتى المعلم إلا من إغفاله هذه الجهة . فالادعاء والتظاهر ، والكبرياء والتفاخر ، والبذاء والتنادر ، والكذب والتحيز ،

والـكسل والتدليس آفات العلم و بلايا المعلم . وما استعبد النفس الشابة الحرة كالخلق الـكريم ، ولا يَسَّر تعليمها وتقويمها كالقدوة الحسنة . ناهيك بما ينبع ذلك من جمال الأحدوثة واستفاضة الذكر ، وهما يزيدان فى قدر المعلم واعتباره ، و يغنيان التلاميذ الجُدُد عن اختباره

(٥) قوة الحزم : فـكنت ألين فى غير ضعف ، وأشتد فى غير عسف ؛ وأسير بالطالب إلى الواجب عن طريق ضميره وحسه ، لا عن طريق تأنيبه وحبسه ، وأجعل رضاى عنه غاية ثوابه ، وسخطى عليه غاية عقابه ، وأَعده الوعد فلا أذهل عن تنجيزه ، وأحكم عليه الحـكم فلا أنكل عن تنفيذه ، وأستعين على فهم عقليته ودرس نفسيته بإنشائه ، فأعامله بما يوائمه ، وأعالجه بالدواء الذى يلائمه

***

كل ذلك يسعده طبع غالب ، ورغبة حافزة ، ومرانة طويلة ، وقدَر من الله جعلنى أجد سعادتى وراحتى في الفصل و بين الطلاب ، أكثر مما أجدها فى البيت و بين الأصحاب

ولـكن المعلمين وا أسفاه كما بدأهم الله يعودون ! فليت شـعرى هل يكون الدرس الأخير في مبدإ مماتى ، كما كان الدرس الأول فى مبدإ حياتى ؟



تجاربى فى تدريس اللغة العربية(*)

فى كل مدرسة وفي كل سنة وفى كل فصل يكاد هذا الحوار يتردد بمعناه بينى وبين التلاميذ الجُدُد :

— أخرجوا كتاب المطالعة

— أوه ! لقد قرأناه ثم قرأناه حتى مللناه ! ألا يوجد كتاب غيره ؟

— هذا هو الكتاب المقرر ، وسنقرأه مرة أخرى على نمط آخر

فيفتحونه متثاقلين و يقرأون متكاسلين ، وكلما تكررت : « وكيف كان ذلك ؟ زعموا . . » جرت على شفاههم بسمة خبيثة !

***

— اليوم يوم القواعد

— صداع الرأس وغثيان النفس وكظّة الحافظة بما لا خير فيه ولا عَوْد منه !

— هل فى العالم لسان صحيح من غير نحو ، وكتابة فنية من غير قواعد ؟

— للُّغات الأخرى نحو بسيط معقول ليس فيه ما فى العربية من وجوه وشروط وأوزان وأبواب و إعراب و إعلال و إبدال ، مما يجعله أقرب إلى الرياضة منه إلى الأدب ! !

— ستعلمون أن هذا النحو أيسر مما تظنون !

ثم أسير في الدرس وهم مستسلمون مستيئسون كأنما يسمعون شراً لا بد منه

***

— درس اليوم قطعة من المحفوظات !

— لنستعد أولا للتحريرى ، فإذا أجزناه استعددنا للشفهى ! !

(*) نشرت فى العدد الثالث من السنة الثانية من مجلة «التربية الحديثة» فبراير ١٩٢٩

— ليس الغرض من المحفوظات أن تكون مادة للامتحان الشفهي ، و إنما الغرض منها تجويد الإلقاء ، وتربية الملكة ، والوقوف على معانى المفردات وخواص التراكيب

* * *

— أكتبوا فى هذا الموضوع

— ألله ! ! موضوع جميل « واسع » !

— إذن لماذا لم تبدءوا الكتابة ؟

— ننتظر أن تتكلم لنا فيه فتملى علينا مقدمته ، وتنهج طريقه ، وتبين غرضه ، وتقسم أجزاءه

— وماذا يبقي لكم أنتم إذن ؟

— حسبنا أن نكتب ما نسمع بعد أن نمطه بالمترادفات والمبالغات ، ونحشوه بالأحاديث والآيات !

— ولكنى أفهم هذا وأنتم صغار ناشئون ، فما عذركم اليوم وأنتم شباب ، لكم فكر ورأى ، وعندكم علم ومحصول ؟

— هكذا عودنا معلمونا

— تعودوا من الآن غير هذا ! ففكروا بعقولكم ، وعبروا بألفاظكم ، فالذهن يقوى بالمعالجة ويخصب بالمرانة

فيحاولون أن يكتبوا ، ولكنهم يقضون الساعة فى عصر الذهن ، وصك الجبين ، وشد الشعر ، وعض القلم ، حتى يدق الجرس ، وما كتبوا غير سطر أو سطرين ! !

* * *

من هذا الحوار المتجدد فهمت شكاة التلاميذ ، وعلمت أسباب انصرافهم عن اللغة واستصعابهم لها واستخفافهم بها وزهادتهم فى أدبها . فأنا أعالج من أتولى تعليمه منهم بتصحيح فهمه وتبديد وهمه ، وتجديد عزمه ، فلا يلبثون غير

قليل حتى يشاركونى في الدرس ، و يناقشونى فى الرأى ، و يسابقونى إلى الاستنتاج و يشيع فى جو الفصل النشاط والشوق والرغبة والأمل

أسباب الإسهام وعلاجه

لو قصرنا الكلام على تحليل هذا الحوار لخرجنا منه بعلل هذا الشعور وأسباب ذلك النفور وحصرنا ذلك فيما يأتى :

١ — الاقتصار على كتاب واحد للمطالعة :

أجل ! كتاب واحد يقرر لكل فرقة و يكرر فى كل عام ! وثقل ذلك على النفس ثقل الحديث المعاد والنغم المردد مهما كان فيهما من نفع ولذة ، بله ما يدل عليه ذلك من فقر الأدب العربي فى الكتب ، وضعف العقل المصرى فى الإنتاج؛ والنفس البشرية نزاعة إلى التنوع طلاعة إلى الجديد . فكنت أدفع السأم عن نفوس الطلاب بإثارة الاهتمام ومحاولة التجديد بدراسة لغوية للألفاظ ، فلسفية للمعانى ، نفسية للأشخاص ، فأطالبهم باستعمال اللفظ ومرادفه وضده ، وأناقشهم فى مدلوله فيؤيدونه أو يفندونه ، وأباحثهم فى أخلاق الأشخاص والدور الذى يمثلونه ؛ ثم أختار لهم الحين بعد الحين روائع الفصول من الكتب والصحف والمجلات فأقرئهم إياها ، أو أدلهم على كتاب حديث وأكلفهم أن يقرأوه و يلخصوه و يسمعونى إياه

على أن رجال المعارف قد فطنوا إلى هذا الخلل فحاولوا سده ، فهم يخصصون لكل سنة من سنى الدراسة كتاباً ، و يطلبون إلى الأدباء أن يتسابقوا فى وضع هذه الكتب . فعسي أن يوفقوا إلى الصواب فى هذا العمل ، وأن يدنيهم كفاة الكتاب من هذا الأمل !

٢ — جفاف القواعد وعقمها بفصلها عن الأدب :

من الحق أنك لا تجد أجف من القواعد العربية ، فوجوهها عديدة ، ومناحيها بعيدة ، ومسائلها معقدة ، ومسالكها ملتوية ، لا تساعد على وحدة النطق ولا تعين على صحة الأسلوب ، ولا تزال عليها مسحة من الخشونة والقدم ، لأنها فى الأصل وضعت للقرآن الكريم واعتمدت على لحون العرب ، ووقفت عند ذلك فلم تساير اللغة فى تطورها وتقدمها ، وبقيت تروع التلاميذ بما لا رجع منه ولا طائل وراءه ، من أوزان مهجورة ، ولهجات مقبورة ، وتعليلات باردة ، وتقديرات فاسدة ، واختلافات عقيمة . وتوفَّرَ على هذه القواعد الواهنة جماعة من المعلمين ضعفت سلائقهم فى الأدب فجعلوها بضاعتهم ، وحذقوها على أنها علم قائم بنفسه ، وغاية مقصودة لذاتها ، وحشوا بها أذهان الطلبة على قدم أمثلتها ، وعدم التمرين علي استعمالها ، وجردوها تجريد العظام المبتورة ، ووضعوها فى أشكال الجداول الرياضية والأشجار الصناعية ، وأكرهوا النفوس الشابة على استظهارها دون علم بحقيقتها ولا اقتناع بضرورتها ، فلم يكن بد من جهلهم بها واستثقالهم لها . فكان سبيلى أن أهون هذا الأمر عليهم وأقربه إليهم بحذف الفضول والاقتصار علي المشهور وتنبيههم إلى أن أوجه الإعراب المختلفة ، وصور الإعلال المتعددة ، إنما هى بقايا أثرية من لهجات القبائل ندرسها على أنها من تاريخ اللغة وفقهها ، لا على أنها من نحوها وصرفها ؛ ثم أمهد للقاعدة بالمثل ، وأقرن العلم بالعمل ، وأقفهم على معانى الأدوات وفروقها وأوجه استعمالها فى بدائع المأثور من النظم والنثر ، وأدلهم على المهمل والمستعمل من الحروف والتراكيب ، وألقى فى روعهم أنى أدرس لهم فن الكتابة وقواعد الكلام ، وما حصة الإنشاء التحريرى أو الشفهى إلا صلة لهذا الدرس وتطبيق عليه. وهكذا يشعر التلاميذ أنهم يدرسون شيئاً له قيمة وفيه لذة ، لأنى عالجت جفاف القواعد بمزيج الأدب ، وداويت عقمها بتبيين الغرض

٣ — سوء تعليم اللغة ورداءة الكتب :

فضلاً عن جفاف القواعد بفصلها عن الأدب ، فإن أكثر المعلمين يلقنون الطلبة مصطلحاتها كما يلقن طالب الطب مصطلحات الأقرباذين ! فهم يحفظون : نون الوقاية ، وميم العماد ، ولام الجحود ، ولو حرف امتناع لامتناع ، ولولا حرف امتناع لوجود ، و إنما كافة ومكفوفة ، والواو بحسب ما قبلها ، ومنع من ظهورها التعذر ، ومنع من ظهورها الثقل ، الخ . . . بدون علم بمعناها ولا فهم لأصلها ! ! فهل يلام الطالب إذا تهانف بهذه الأسماء ، وأنكر علاقتها بالأدب والإنشاء ، واعتقد أن تحصيلها سعى باطل وعبث لا غناء فيه ؟

أما تعليم الإنشاء فموضوع يقترح ، ومعلم يخطب ، وأيد تختزل ، وكراسة تقدم ، ودرجة توضع ، وهى الغرض الأسمى لهذه العملية !! ولكنى أكل التلميذ إلى نفسه بعد أن أكون قد ناقشته فى الموضوع المقترح فى حصة المطالعة أو المحفوظات أو الإنشاء الشفهى ، فيجد صعوبة فى أول الأمر ثم لا يلبث أن تفتق قريحته فتستجيب له المعانى وتسلس لقلمه الألفاظ

وكتاب « قواعد اللغة » . (وما أدراك ما هو ! !) هو عذر الطلبة القائم وعناؤهم الدائم وشقاؤهم المكتوب !! والحمد لله قد قضت عليه وزارة المعارف هذا العام فكفتنا إفاضة القول فيه ، وعسي أن يكون الكتاب الذى يخلفه مضروباً على قالب (النحو الواضح) الذى وضعه الأستاذ الجارم وصاحبه ، فإنه المثل الذى نطلب والنمط الذى نود

٤ — جهل التلميذ بالغرض مما يدرس :

كل عمل لا يتضح غرضه ولا تحدد غايته عناء باطل وفشل محقق . والتلميذ ، لدراسته علوم الأدب مفككة من غير رابط ، مبددة من غير ناظم ، لا يعرف علائقها ولا حقائقها ولا أغراضها . فهو يدرس النحو والبلاغة لأنهما مادة الامتحان

التحريرى ، ويطالع الكتاب ويحفظ المحفوظات لأنهما مادة الامتحان الشفوى ، حتى إذا جازهما تخلصت حافظته منها تخلص المعدة من الطعام الوبىء

فواجب المعلم إذن أن يبين للتلاميذ الصلة الوثيقة بين هذه الدروس ، ويقر فى نفوسهم أنها تتساوق كلها إلى غرض واحد هو تقويم اللسان وترويض القلم

٥ — ندرة الكتب التى تحبب القراءة إلى التلميذ :

بينما الأدب الغربى كالروضة الأريضة أُكُلُها دائم وظلها فينان وثمرها زهىُّ الألوان شهىُّ الطعوم يُمْتِع العقول والقلوب كل يوم بالجمال والخير والحق فى القصص والروايات والتراجم والنقد والشعر ، تجد الأدب العربى أشبه بغابة من الصفصاف : خضرة فى العين ولا ثمر فى اليدين ! ولشد ما يحار المعلم كلما سأله تلميذ عن أى الكتب يقرأ ! ! فهى بين قديم سيء التأليف ، مضطرب النظام ، ردىء الطبع ، وبين حديث سقيم العبارة أو ضعيف الفكرة ، اللهم إلا طائفة قليلة من الكتب الموضوعة والمنقولة لا تسد حاجة ولا تنقع غلة . فبماذا نبرر للطلاب قولنا إن كتَّابنا من خير الكتاب ، وإن أدبنا من أغنى الآداب ، ونحن لا نجد لهم منذ ثلاثين عاماً أو تزيد ، إلا كتابى (كليلة ودمنة) المنقول و (أَدب الدنيا والدين) الموضوع ؟ ! ولماذا لا نختصر لهم طائفة من الكتب القيمة والدواوين الممتعة كنهج البلاغة ، والعقد الفريد ، وزهر الآداب ، ومقدمة ابن خلدون ، ودواوين أبى تمام والبحترى والمتنبى وأبى العلاء ومهيار والشريف ، فنختار منها نخبة صالحة تطبع طبعة مدرسية ثم توزع على الطلبة كما توزع عليهم الشوقيات ، ويطالبون بدراسة كتاب منها كل عام ! ولو امتحنوا فيه لكان ذلك أجدى وأعود !

ذلك أو شبهه حرىٌّ بأن يدنى الأدب من متناول النشء فيتذوقون جناه ، ويتنسمون شذاه ، وتنطبع أذواقهم على مناهجه وأساليبه ، فيدرسونه ويتمثلونه ويحبونه ويحيونه ويتوسلون إليه بوسائله ، ويسيغون مرارة قواعده ومسائله

٦ — قرب الغاية الصغرى للنجاح فى الامتحان :

وذلك علاج لا نقول به إلا مكرهين . فإن مبادىء التعليم الحديث لا تنظر بعين الرضا إلى تصعيب الامتحان ، ولكن عملية البتر علاج ، وعقوبة السجن علاج ، وماذا نعمل والتلاميذ يعتقدون أن قليلا من القواعد علي كثير من الإنشاء يبلغ بهم الدرجة العشرين وهى باب النجاح ؟

ألا ترونهم يزعمون أن الرسوب فى اللغة العربية دون القليل ، ويدللون على زعمهم بأن فلاناً نجح وهو لا يميز الفعل من الإسم لكثرة ما قرأ من صحف ، وطالع من روايات ، وكتب من رسائل ، وشاهد من تمثيل ، فهو ضليع فى الكتابة من دون إعراب ، وعالم باللغة وإن لم يطلع من قواعدها على كتاب ! لذلك يهمل الطالب القواعد عن عمد ، وينتف جملا من الكتب وفقراً من الصحف ، و (يصم) نماذج الإنشاء ويؤلف من مجموعها يوم الامتحان موضوعاً مُشَيَّأَ الخلق ، مشوه الصورة ، غريب المزاج ، ويضع إلى جانبه جزءاً من جواب وشيئاً من إعراب وقليلا من أدب ، ويساعده الله فيجبر له كسر أو يزاد له صحيح فينجح !

فإذا رفعت درجة النجاح إلى ستين فى المائة ، وفرض لكل من القواعد والإنشاء (درجة صغرى) متساوية ، أقبل التلاميذ على دراسة اللغة جادين صادقين فاستفرغوا الوسع فى طلبها ، واستسهلوا الصعب فى التماس أدبها ، ونظروا إليها نظرهم إلى الشيء الخطير لا يُبتْغى بمثل هذا الهذر

ذلك جل ما أعمل وأقل ما أرجو . فأما عملي فقد جنيت ثمره وحمدت أثره ؛ وأما أملي فَنُطتُهُ بأولى الأمر فى التعليم ، وفى ظنى أن سيحققونه ، فإن النهضة التى انبعثت اليوم في وزارة المعارف فقلبت المناهج ، وغيرت الكتب ، وأصلحت النظم وأتت بنيان « دنلوب » من أساسه ، خليقة بأن تكون فاتحة عصر أدبى جديد طالما شاهت إليه النفوس ورصدت له بروق الأمل

الرواية المسرحية(*)
في التاريخ والفن

الرواية تمثيل طائفة من الناس لحادث متحقق أو متخيل لا يخرج عن حدود الحقيقة أو الإمكان . فكونها تمثيلا يخرج الملحمة لأنها حكاية صرفة ، والرواية مدارها على التطبيق والعمل ، فليس لمؤلفها وجود في المسرح ولا حضور في الذهن و إنما يرى المشاهد و يسمع الأشخاص يعملون بعينه وأذنه

وكون الحادث متحققاً أو متخيلا يفيد أن الحقيقة التاريخية ليست شرطاً فى الرواية ، فيستطيع الكاتب أن يكملها بالزيادة و يجمِّلها بالمبالغة كما فعل (كورني) في (بُلْيُكْت) ، أو يختلق الحادث وحده اختلاقاً كما فعل فى (السِّيد) ، أو يخترع الحادث والأشخاص اختراعاً كما فعل ڤولتير فى (زَيير)

وقولنا (لا يخرج عن حدود الحقيقة أو الإمكان) احتراس من إدخال الخوارق فى الرواية ، لأن قانونها الأساسي أن تكون صورة للحياة البشرية ما استطاعت . ولن تستطيع أن تتصور الحياة أو تقلدها إلا بتوخي الحوادث الحقيقية الواقعة أو الممكنة . وشرط الإمكانية يوجب على الكاتب أن يقف عند حدود الممكن المعقول فى الموضوعاب المتخيلة ، وأن يضحى بالواقع أحياناً إذا بعد احتماله لشذوذه وغرابته في الموضوعات المتحققة . على أن من الجائز استعمال الخوارق قليلا فى الرواية إذا كان الكاتب قادراً والمخرج المسرحى ماهراً كما وقع فى رواية « فيلوكتيت » لسوفوكليس ، ورواية « أتالى » لراسين ؛ ومحل ذلك حين يراد تقوية الشعور و إثارة العاطفة وتحريك الهوى فى شخص من أشخاص

(*) نشرت تباعاً فى مجلة الرسالة ابتداء من العدد ٨ .

الرواية ، بإبراز هواجس فكره ووساوس نفسه فى صورة مشخصة مجسمة ، كما صنع شكسبير بشبح (هملت) وساحرات (ماكبث) . وليس من الضروري أن يهبط الآلهة والأشباح والهواتف على منصة المسرح ، بل يجوز أن يحدث ذلك فى ظاهره ثم يخبر به شخص من الأشخاص كما حدث مثلا فى حلم أتالى و بولين ، وفى موت هيبوليت وأوديب

منشأ الرواية وتأثيرها :

كان منشأ هذا النوع من الأدب تلك اللذة التى يبعثها فى نفوسنا و يفيضها على حواسنا تقليدنا لطبيعة الإنسان وعمله . فتمثيل الطبيعة الناطقة والصامتة بالأحجار والألوان والألحان إنما يلذنا منه ذلك التقليد الذى أجاده الفنان وأحكمه . قال أرسططاليس فى كتاب (الشعر) : « إن الإنسان مقلد بطبعه ، وأشد ما يطرب به و يعجبه من الفنون إنما هو التقليد » . وليس من شك في أن التقليد فى الرواية أكمل صنعاً وأقوى ظهوراً منه فى غيرها من سائر الفنون . لأن التقليد فيها لا يقف عند الأشكال الخارجية للانسان كالنحت والتصوير ، وإنما يتغلغل فى باطنه فيصور نوازع نفسه وخواطر فكره ودواعى عمله . أضف إلى ذلك تلك الحاجة الملحة التى تدفع الإنسان إلى السبوح فى جِواء الخيال فراراً من وحدة العيش وضيق الحياة وثقل الحقيقة

وجد الإنسان تحقيق تلك اللذة وقضاء هذه الحاجة فى التمثيل المسرحى ، فسرّه أن يخرج من نفسه ، و يقلد أبناء جنسه ، ممثلا لعينه ذلك المثل الأعلى الذى طالما رسمه في خياله ، وتمنى أن يعيش على مثاله . ظهر ذلك أولاً عند الأغريق فى أعياد باخوس إله الخمر ، إذ تقدم (إبيجين) من أهل (سسيون Sycione) فمثل ذلك الإله على المسرح ، وقطع ما بين الأناشيد بحكاية بعض الحوادث الحماسية ، فاستغل (يسبيس) ذلك الابتكار ، وجاء (أسخيلوس Eschyle) أبو المأساة فأضاف إلى الممثل الأول ممثلا آخر ، فخلق الحوار ثم اخترع الوجه

الـكاذب ، والثوب الضافى والحذاء العالى ، واستعمل الألفاظ الجزلة ، والتراكيب الفخمة ، واختصر الأناشيد الجماعية التي سميت بعد ذلك (خورس) ، فضعف شأنها فى الموضوع

على هذا النحو نشأت المأساة ، وهى أحد فرعى الرواية كما ستعلم بعد . أما فرعها الآخر وهو الملهاة فمنشؤه ذلك التهريج الذى كان يستبيحه الشعب الأغريقى لنفسه فى مواكب باخوس ، وهو يجول جولان الفرح فى قرى (أتيكا) . ومن ذلك يعلم أن الرواية منذ خلقها الأغريق تنقسم إلى قسمين مستقلين : هما المأساة والملهاة ، أو التراجيدية والـكوميدية كما سيجيئك تفصيله بعد قليل.

أما تأثير الرواية أو المسرح فلا جـدال في قوته وخطره ، فالحـكاية مهما قويت في التعبير وبالغت فى التأثير لا تبلغ شأو الرواية فى ذلك ، إذ القصص الحـكائى لا يخاطب إلا المخيلة ، وهي تختلف فى الناس ضعفاً وقوة ، فلا يكون تأثرها إلا بمقدار ، أما القصص الروائى فيخاطب الخيال والحس ، ويملأ البصر والسمع ، فيكون فعله أقوى وأثره أشد . أرأيت إذا قرأت أو سمعت حادثة قتل مثلا ، فهل يبلغ أثرها منك مهما عظم واشتد ما يبلغه ذلك الأثر الذى يستولى على نفسك وحسك حين تسمع استغاثة المذبوح ، وترى انسكاب الدم المسفوح ؟ لذلك كان حقاً على الـكتاب أن يتوسلوا بهذه الوسيلة الناجعة إلى إقرار الخير في النفوس ، واقتلاع الشر من الرءوس ، وتغذية القلوب المريضة بالعواطف النبيلة بتصـوير مُثلها العليا كما فى المأساة ، أو إلى إصلاح الفاسـد وتقويم المعوج من العادات والأخـلاق باتخاذ أهلها مضحكة للناس كما فى الملهاة . أما تلك القطع الداعرة التى يلفقها ضعاف الـكتاب ، ويمثلها صغار الفرق ، تمليقاً للشهوة وتصيداً للمال ، فهى من عمل الزور وتجارة المحظور و إذاعة الفاحشة ، وهى لا تجد مكانها إلا فى الشعوب البهيمية الجافية التى لم يثقفها علم ولم تهذبها حضارة . فواجب النقد ألا ينى عن مهاجمة هـذا الخطر ، فإن ضرره لا ينال الخلق وحده ، و إنما ينال الأدب والذوق والفن جميعاً

العمل الروائى Action :

العمل الروائى هو الفعل الذى يجرى على المسرح من قيام وقعود وحركة وسكون . و بعبارة أدق هو العراك الناشب بين الوسائل والحوائل التي تتنازع حادثاً من الحوادث ، فالأولى تعمل لوقوعه ، والأخرى تعمل لمنعه أو لانتاج ضده

فمن هذا التعريف نستنتج أن العمل لا بد أن يكون مريباً غير مؤكد ، ثم لا يزال فى عماية من الشك وغيابة من الظن حتى آخر الرواية ؛ لأن عقدة العمل إذا لم يكن لها إلا حل واحد يدل عليه المنطق و يتنبأ به المشاهد فقد المداورة ، وهي تَحوُّل ذهن المشاهد من الضد إلى الضد تبعاً لتصرف الأشخاص وتقلب الظروف ، فتارة يقدر النتيجة على نحو معين ، وتارة يقدرها على نحو آخر . وهكذا دواليك حتى ينتهى العمل ، ور بما انتهى على غير ما فكر وقدر فالتباس العمل هو الذى يوجد هذه المداورة و يفرض كثيراً من الحلول ، و يقف المشاهدَ بين الخوف والرجاء ، وعلى ذلك كله يقوم أساس التشويق والجاذبية . ولكن ماذا عسى يصنع الكاتب لو كان للعمل حلان ممكنان فسبقه ذكاء المشاهدين إليهما ، ووقف قبل النهاية عليهما ؟ أو لو كانت روايته قد كُتبت على مايريد الفن ، ولكنها مثلت غير مرة فعرف الناس كنف تتعقد وكيف تتحلل ؟ ألا يكون معنى ذلك أن إبهام العمل لا يفيد المشاهد ولا يجذبه إلا أول مرة ؟ وجواب ذلك أن تذليل هذه العقبة ليس فى طوق الكاتب ولا هو من واجبه ، و إنما هو عمل الممثل وأخص واجباته . وهل يكون الوهم المسرحى بالغاً كماله إلا إذا أنساك ما تعلم وشغل فكرك بما ترى ؟

كذلك نستنتج من التعريف أن الحوادث المتعارضة كلما كانت مسافة الخلف بينها بعيدة ، ومناقضة بعضها لبعض شديدة ، كان شأنها أهم وجاذبيتها أقوى ، وذلك حق لاجدال فيه ، فإن حوادث العمل إذا تتابعت طائفة منها مفرطة فى الحزن ، وأخرى مفرطة فى السرور ، كان حلها أمتع وألذ مما لو سارت

ضعيفة فى جهة وقوية فى أخرى . أضرب لك مثلا برواية پُولِيكت[1] لكورنيي: لو أن كورنيي جعل (بولين) مشغوفة الفؤاد بحب زوجها لكانت المشكلة أعقد وأصعب ، وكان موقف پولين أقسى وأرهب ؛ ولكن كورنيي جعلها عاشقة (لسڤير) ففضل جاذبية الإعجاب على جاذبية الإرهاب ، وأطاع عبقريته فى هذه القطعة فحرك الدهش وسكّن الفجيعة

وليس تعاقب الحزن والسرور والخوف والرجاء من خواص المأساة ، وإنما يكون فى الملهاة أيضاً ؛ فإن جاذبيتهما لا تتم إلا بشيئين : أولهما أن تجعل المشاهد يتمنى أن يؤول أمر الأضحوكة إلى السخرية والاحتقار . ثانيهما أن تولد فى نفسه القلق والفضول والرغبة فى أن يرى هذه الأمنية كيف تتحقق . ففى رواية البخيل يدور فى نفس المشاهد هذا السؤال : أيتزوج البخيل من مريان أم يتخلى عنها لابنه ؟ وفى رواية ترتوف أو الشيخ متلوف تتردد على خاطره هذه المشكلة : أيفتضح أمر ترتوف عند أُرجون ويبوء باللعنة والخزى أم يتمتع بثمرة حبه وخبثه ؟ على أن الحزن في الملهاة يجب ألا يتعدى أشخاص الرواية إلى جمهرة المشاهدين فإن ذلك ميزة المأساة . ومن حق النظارة عليك أن تسرهم على حساب أشخاصك ، فتضحكهم من بكائهم وتسعدهم بشقائهم . وسيمر بك تفصيل ما أجمله التعريف من صفات العمل وتحليله فنجتزىء الآن بذلك

صفات العمل :

من صفات العمل الأساسية الوحدة ، والنسرعة ، وتوجيه الأثر إلى الذهن

فوحدة العمل هى اتحاد الأجزاء المختلفة التى يتركب منها العمل الروائى على إيجاد حادث واحد أو منعه . ولا يتحقق ذلك إلا بحصر الاهتمام كله فى بطل الرواية ، وجعل هذا البطل فى خطر واحد لا يختلف من ابتداء التمثيل إلى انتهائه ؛ لأن الخطر إذا زال انتهى العمل ، والبطل إذا وقع فى خطر غير الأول ابتدأ بوقوعه فيه عمل آخر . على أن العمل قد يكون مركباً متشعباً تملؤه التغيرات

(١) سنلخص في فصلى المأساة والملهاة جميع ما نستشهد به من الروايات .

وتعوقه المفاجآت ولا يؤثر شيء من ذلك فى وحدته . إذ يكفى أن تكون هذه التفصيلات وتلك الاعتراضات مسوقة إلىغرض واحد ، موصلة إلى نتيجة واحدة. وقد يتسامحون أحياناً فى تطبيق شرط الوحدة ، فيكتفون فى تحققه بأن يتحد الخلق الفعال فى الرواية ، فيجيزون أن تتنوع المواقف وتتعدد الحوادث ما دامت تدور كلها حول خلق واحد تحلله وتفصله

الوحدات الثلاث :

ولقد كان القدماء من أشياع المذهب الاتباعى Classique فى فرنسا أثناء القرن السابع عشر يشترطون فى العمل غير هذه الوحدة وحدتين أخريين : هما وحدة المكان ووحدة الزمان ، ويسمون ذلك قانون الوحدات الثلاث ، وظلوا يطبقونه فى غير لين ولا هوادة حتى ظهر المذهب الابتداعى Romantique فى صدر القرن التاسع عشر فهاجم هذا القانون فيما هاجم من قوانين القدماء . وكان من أثر هذا النضال العنيف بين أنصار المذهبين أن تجوز الأدباء فى تطبيقه ، وأغضوا قليلا عن تحقيقه ، فذهب ما يشينه من تكلف وتعسف ، وبقي ما يزينه من دقة وتحديد . فماذا كانوا يريدون بوحدتي المكان والزمان ؟ كانوا يريدون بوحدة المكان أن يفرض وقوع العمل كله فى مكان واحد لا يتعداه ، فإذا وقع فى مدينة أو معسكر أو طابق بيت ظل ذلك المنظر واحداً فى كل فصل من فصول الرواية من بدء التمثيل إلى ختامه ؛ وإن اقتضى الحال أن يعمل أحد الأشخاص عملا يحتاج إلى نقلة أو رحلة عمله خارج المسرح ثم نبأ به المشاهدين فى وقته المناسب . وكانوا يريدون بوحدة الزمان ألا يستغرق العمل الروائى أكثر من أربع وعشرين أو ست وثلاثين ساعة . وكان أرسطاليس يحتم ألا يتجاوز هذا الزمن دورة الشمس . وعلتهم في اشتراط هذه الوحدات الثلاث مجاراة السلف من الأغريق فى سلوك هذه الطريقة ، والمحافظة على الإمكانية بمقاربة الحقيقة ؛ فإن الذوق السليم يقتضى أن ما يمثل فى ثلاث ساعات أو أربع يكون قد حدث

حقيقة أو فرضاً فى زمن يسير ومكان واحد . ولـكن المحدثين يقولون لماذا تستطيع المخيلة أن تتصور الحادث الذى أتت عليه القرون حاضراً ، ولا تستطيع أن تتعقب الحادث من مكان إلى آخر ؟ و إذا قبلت مخيلاتنا أن يمثل لها فى ساعة أو ساعتين مالا يحصل إلا فى يوم وليلة ، فـكيف ترفض أن يمتد العمل إلى ما وراء ذلك ؟

الواقع أن الـكتاب يتوسـعون فى هذه القاعدة حتى القدماء منهم ما داموا محتفظين بالامكانية ووحدة الجاذبية . وقد أصـبح اليوم تغيير المـكان وتطو يل الزمان من الأمور الميسورة على المسرح الحديث ، فعالجوا الأول بإرخاء السـتار هنيهة ر يثما ينتقل الممثلون إلى مكان آخر -- والستار ميزة لم تكن لمسرح القدماء من قبل — وعالجوا الثانى بتقسيم الرواية إلى فصول يفرضون مرور الزمن الذى ير يدونه فى الفترات القصـيرة التى تتخللها . على أن هـذا الزمن و إن يكن غير محدود لا ينبغى أن يطول حتى يخرج عن حدود الإمكان ، فلا يجوز مثلا أن يكون البطل صغيراً فى الفصل الأول ثم يدركه المشيب فى الفصل الأخير

أما السرعة فيجب أن يكون العمل فى الرواية أسرع منه فى الملحمة ، لأن الملحمة مسرحها الطبيعة ، ومرماها ذهن القارىء ، فهى تحتمل من التطو يل والتفصيل والاستطراد والوصف مالا تحتمله الرواية لضيق مسرحها وقرب مداها . فهى لا بد أن تبدأ فى عنفوان العمل وعلى مقر بة من الحل ، لأن طبيعتها من قوة الحركة وشدة الاندفاع ، وما تحدثه فى نفس المشاهد من شدة القلق وقوة الانجذاب ، تأبى الإسراف فى خلق الظروف وابتكار الوسائل ، فلا تسيغها إلا بقدر الحاجة الملزمة . فالرواية ولا سيا المأساة ، سيل يقطع السدود و يقتحم الحواجز ، ولـكن الملحمة نهر فياض يتحدر هادئاً طليقاً إلى مصبه ، فيطول مجراه بكثرة منعطفاته وتعدد محانيه . و إذا امتازت الملحمة بالتنوع والغزارة والفخامة ، امتازت المأساة بالسرعة والتأثير والحرارة

بقيت الصفة الثالثة وهى توجيه الأثر إلى الذهن لا إلى الحواس ، لأن المسرح إذا غلَّبَ التأثير فى الجسم على التأثير فى الفـكر كان أقرب إلى الملعب

Cirque وهو مظهر العجائب البدنية من الحيوان المروض والإنسان الممرّن ، وكان جزاءه أن يفقد سلطانه ومكانه فى قليل من الزمن . وعلة ذلك أن التأثير المادى محدود متشابه ، فلا يلبث الناس أن ترى أعينهم مداه وتتعود آذانهم صداه ، ويدركوا أن ما قرع أسماعهم أول مرة من أصوات الألم المروعة ، وأنات الاحتضار الموجعة ، إنما هو صوت واحد متكرر الأثر ؛ ويؤول الأمر بالمشاهدين والمؤلفين حتما إلى أن يفقدوا التأثر منه والتأثير به لتشابه موضوعاته وتكرر مؤثراته . من أجل ذلك لا ترى على المسرح تفاصيل الحوادث المرعبة كالقتل مثلا ، بل يفرض حدوثها فى ظاهره Coulisse ، ثم تلقى إلى المشاهد على لسان شخص من أشخاص الرواية . ومسرح الاغريق نموذج المسارح فى هذه السبيل. أما المسرح الرومانى فقد دعاه غلظ الطبع وجفاء الشعور إلى أن يُسْمع النظارة أنين مصارعى الثيران وهم فى سياق الموت ، ويريهم دماء الضحايا وأشلاء القتلى مبعثرة على أرضه ، فتأخر الفن الروائى عند الرومان من جراء ذلك كثيراً

أجزاء العمل :

العمل الروائى كالعمل الحكائى يتألف من العرض والتعقيد والحل

فالعرض فكرة عامة مجملة عن العمل الروائى يتقدم بها الكاتب فى الفصل الأول ، ليهيئ الأذهان إلى الحادث ، ويشوق النفوس إلى المتأخر ، ويعرّف الظروف والأمكنة والأشخاص إلى المشاهد. وهو فى الرواية أصعب منه فى الملحمة ، لأن أداءه لابد أن يكون بالعمل ، ولأن الأشخاص وهم مشغولون بأعمالهم الحاضرة وأحوالهم القائمة ، ملزمون بتقديمه إلى المشاهدين فى معرض حديثهم الخاص دون أن يظهر عليهم أنهم يريدون ذلك . فالطبيعة إذن هى الصفة الجوهرية للعرض . وهناك صفة أخرى لا تقل عنها خطورة ، وهى أن يكون العرض وسطاً بين الغموض والوضوح : فيكون واضحاً بقدر ما يدلك على أدوار الأشخاص الأساسيين ، ويضع يديك على الخيوط التى سيحيك العمل منها عقدته ؛ وغامضاً

بقدر ما يخفى عنك الحل ويدخر لك سرور المفاجأة

ولقد كان عرض المأساة فى الفن القديم بائن الطول ، قوى الفعل ، شديد الأثر ؛ ولا تزال عروض أسخيلوس وسوفوكليس مضرب الأمثال فى ذلك ؛ فأصبح فى الفن الحديث سريع الحركة ، ضعيف التأثير ، ولكنه أدق وأبلغ . إذ من القواعد الأولية المقررة فى فن المسرح أن تتدرج الجاذبية فى أجزاء الرواية ، فتبدو ضعيفة فى العرض ، ثم تنمو على التدريج رويداً رويداً حتى تبلغ الغاية فى النهاية . فاذا مابدت قوية فى صدرها فأسالت العيون من الرحمة ، وخلعت القلوب من الرعب ، كان من الصعب على الكاتب أن يُدَرج المواقف الروائية ويرتبها فى الفصول . لذلك تجد كتاب العصر لا يضعون الجاذبية فى العرض ، وإنما يكتفون بالتهيئة لها والدلالة عليها

إن العرض يسهل بناؤه ويخف أداؤه كلما اشتهر موضوع الرواية أو كان مما ألفه الناس فى اجتماعهم ، وعرفوه من طباعهم . ولذلك كان فى الملهاة أسهل منه في المأساة ، لأن العمل فيها قريب العلاقة محدود الفكرة ، لا يخرج فى معظم الأحوال عن دائرة الجماعة أو الأسرة — والمآرب والأخلاق والعادات والأهواء فى هذه الدائرة معروفة مألوفة ، توضحها كلمة وينبئ عنها منظر . ومع ذلك فلبعض الملاهى عروض بلغت حد الإعجاز من الفن كعرض ترتوف ، والمريض المتوهم ، والنساء العوالم ، لموليير

والتعقيد هو الجزء الذى تشتبك فيه الظروف والوقائع والمنافع والمنازع والأخلاق فى اعتراضها طريق البطل ، فينشأ عن اشتباكها الشك والتطلع والقلق وفروغ الصبر ، وبذلك تقوى الجاذبية . وأفضل التعقيدات وأجدرها بالفن ما نشأت فيه العوائق من أخلاق الأشخاص وأهوائهم ، لا مما يصدر عن غير طبيعتهم ولا إرادتهم كالأخطاء القهرية والحوادث الخارجية . ولا بد أن يسير التعقيد على سَنَنِ الطبيعة حتى يسهل على المشاهد أن يتصور وقوع الحوادث كما يراها . ولحوادث الطبيعة كما تعلم نتيجة وعلاقة وتسلسل ، فينبغى إذن أن يكون

التعقيد سلسلة من الحوادث ، بينها من التواصل والتفرع ما بين الحلَق

لم يكن للتعقيد فى المآسي القديمة ما له اليوم من شأن وخطر . فقد قسم ارسطاليس الموضوع تقسيما كمياً إلى أربعة أقسام : وهى المقدمة والوقائع والنتيجة والخورس . (والقسم الأخير قد حذف اليوم) ، ثم تكلم عن التعقيد دون أن يُعنى به ، وقسم الموضوع إلى بسيط وهو ما كان العمل فيه مستمراً متحداً ينتهي من غير انقلاب[١] ولا تعرف[٢] ، وإلى مركب أو معقد وهو ما اشتمل على هذين الموقفين أحدهما أو كليهما . فالقاعدة التى وضعها أرسطاليس للنوعين جميعاً هى أن تستمر سلسلة الحوادث متصلة ، وألا يكون تسلسلها تعاقبياً . بل يتوالد بعضها من بعض على غير ما يترقب المشاهد حتى تنتهى إلى الحل . والحق أن ارسطاليس لم يكن محتاجاً إلى غير هذا ما دام كل ما يبغيه هو حادثاً يبعث فى القلوب الرعب والرحمة . فهو لا يشغل باله إلا بالحل ، أما التأثير الداخلى للموضوع فذلك ما لا يحفل به كثيراً . فأنت ترى أن المسرح الأغريقى كان يعتبر الموضوع الذى يتمخض عن الفاجعة الأليمة المحزنة بسيطاً . وما كانت تلك البساطة فى الواقع إلا فراغا فى عمل عقيم بطبعه . وكيف يكون في مثل هذا الموضوع الساذج محل لتناقض الأخلاق وتصادم الأهواء ، وأسباب حوادثه خارجة عن إرادة الأشخاص أو سابقة للعمل الروائى نفسه ؟ ففى رواية أوديب الملك ماذا ترى ؟ تري كل شئ قد وقع قبل ابتداء العمل : (فلبُّوس) قد قتل ، وأوديب قد تزوج من (يوكاست) ، فلم يبق إذن بين البطل و بين الشقاء إلا أن يعلم أنه زانٍ بأمه قاتل لأبيه ، فرويداً تنكشف الحجب وتنجل الحوادث ، ويستيقن أوديب أنه نفذ إرادة الآلهة فيعاقب نفسه . تلك هى رائعة الأدب الأغريقى وكل ما فيها

(١) الانقلاب Révolution هو أن يحدث في آخر العمل حادث يغير وجهة الأشـياء فيرد الشقى سعيدا والسعيد شقيا

(٢) التعرف Réconnaissance فى اصطلاح المسرح هو اللحظة التى يعرف فيها شخص من أشخاص الرواية لنفسـه أو لغيره . فقد يحدث أحياناً أن يجهـل الشخص حقيقة أمره أو حقيقة غيره حتى تتهيأ الظروف فيعلم المجهول ويكشف المستور فيكون له ضجة ودهشة

انكشف عن جريمتين وقعتا قبل عملها ، فكان ذلك الكشف الرهيب الأليم كافياً لشغل المسرح وملئه . فكيف استطاع الأغريق إذن أن يشغلوا خمسة فصول بحادث محتوم لا حيلة للأشخاص فيه ولا منجى لهم منه ؟ كانوا يمثلون على التتابع مآسى كثيرة فى يوم واحد ، وكان الخورس يقتل جزءاً من الزمن ، وما بقى من الفراغ كانوا يملأونه بالشكاوى والوعظ والوصف والانشاد والمجادلات فى الفلسفة والسياسة

تلك حال التعقيد الروائى فى الفن الإغريقي ، وهو كما ترى ضئيل الخطر قليل الأثر ، لا يقوى الجاذبية ولا يزيد التشويق ، وإنما كان سبيلهم إلى ذلك هو التعرف وحده ، وكان شعراؤهم يؤثرونه ويرونه أنجع الوسائل لايقاظ المسرح وإحياء الرواية . ولولاه لما كان لمعظم روائعهم الفنية شأن يذكر كأوديب وإيفجينى وفيلوكتيت

أما التعقيد في الفن الحديث فهو جسم الرواية وروح العمل ، وكان سبب ما أحله تلك المكانة هو امتداد نواحيه وتشعب أطرافه وحرية وجهه ، فقد تخلص من ربقة القضاء والقدر والكهانة ، وأصبح مظهراً للعواطف المؤثرة المنتجة ، وصدى لأصوات الحياة الصاخبة المزعجة ، وصورة للبيئة الحاضرة المعقدة ؛ وصارت جاذبية المسرح معقودة بما يحدثه اصطدام الأهواء واضطرام النفوس وتباين الأخلاق وتعارض الأطماع من خير أو شر ، وأخذ الحب والبغض والانتقام والطمع والغيرة تحل من حياة الإنسان محل الأقدار والحظوظ ، وتعقد العمل بتفاوت الشعور وتنازع النفس واختلاف الهوى وثورة العاطفة ، فبعث فى المسرح الحديث حركة شديدة وروحا قوية كان القدماء يجهلونها كل الجهل ، لأن مسرحهم كان يقوم على حكم الصرورة ، ومسرحنا يقوم الآن على نظام الطبيعة ؛ والضرورة عامل قاهر ومتسلط مستبد ، لا معقب لحكمه ولا راد لقضائه . أما الطبيعة فلها مبادىء وقوانين تصدر عنها وتسير عليها ، فكل حادث لعلة ، وكل غاية لأصل ، حتى فى اضطراب الأهواء وفوضى الميول تجد نظاماً خفياً لا تستطيع أن

تقلبه دون أن تصرخ الطبيعة فى نفسك بإنك خرقت قانونها وانتهكت حماها ؛ لذلك كان بناء المأساة الحديثة من أدق الأمور وأشقها على الكاتب : فالحوادث تتدرج فى الصعوبة بحكمة ، والجاذبية تتوزع فى الأجزاء بدقة ، والعمل يتسلسل بعضه من بعض فى حدود الطبيعة سواء أكان منتزعا من جوهر الموضوع أم من خُلق الأشخاص . ولو شاء ربك أن يبعث الآن أرسطاليس فرأى كيف نسجت العقدة فى أمثال بُلْيُكْت وألْزِيرَ لملكه الدهش وأخذه العجب ، ولاعترف أن هناك فناً آخر أسمى وأبلغ من فن أور بيذس وسوفوكليس يدور العمل فيه على الأخلاق والعادات ، لا على الضرورة والخرافات

بقى الحل وهو الجزء الذى تنتهى به الرواية وتنحل فيه العقدة بزوال الخطر أو قضاء الوطر أو تذليل العقبة أو حلول الكارثة . و براعة الحل أن يدبر دون أن يظهر ، فتدبيره يكون بوضع العمل على طريقة تجعل اللاحق ناتجاً عن السابق . فان بين الحوادث المتوالدة والحوادث المتعاقبة بوناً بعيداً كما قال أرسطاليس ، و بذلك يكون الحل طبيعياً منطقياً متفقاً مع أخلاق الأشخاص وأعمالهم ؛ وعدم ظهوره هو أن يكون فجائياً ولا سيما إذا كان ساراً ، لأن الجاذبية إنما تقوى بتعاقب الرجاء والخوف على قلب المشاهد ، ولا مصدر لهذا التعاقب إلا الشك ، فاذا علم من قبل أن الحل سيكون ساراً انتفى سبب الرجاء والخوف ، وسكن بانتفائه محرك الجاذبية . حتى فى الموضوعات المعروفة يجب أن يخفي الحل . وخفاؤه إنما يرجع إلى براعة الكاتب فى سوقه العمل على وجه ينسى المشاهد ما يعلمه من قبل . وتلك هى قوة الوهم وعبقرية الفن ، ولولاهما لما رأينا ذوى الحاسة من المشاهدين يبكون للمأساة الواحدة عشرين مرة

إن معنى فجائية الحل هو انتقاله طفرة من حالة مبهمة إلى حالة واضحة . وتقريب ذلك أن حظ الأشخاص فى سياق العمل أشبه بسفينة تناوشتها الأمواج واصطلحت عليها العواطف — وتلك هى العقدة — فاما أن تغرق و إما أن تبلغ الساحل — وذلك هو الحل —

ثم إن الحل قد ينتهي إما بالتعرف إذا تعقد العمل على أساس الجهل والتناكر ، ثم تحلل بجلاء الموقف وتعارف الأشخاص ؛ وإما بالانقلاب إذا حدث تغيير فجائي فقلب حال البطل من نعيم إلى بؤس أو من بؤس إلى نعيم . وفى الحالة الأولى يسمى الحل محزناً[١] وفى الحالة الأخرى يسمي ساراً . وكان أرسطاليس يفضل الحل المحزن ويقول بإبعاد الفضيلة المطلقة والرذيلة المطلقة من المسرح ، ليكون لأشخاص الرواية نصيب من كلتيهما بارتكابهم جرائم عن غير عمد فيعاقبون عليها جميعاً فى النهاية . أما سقراط وأفلاطون فرأيهما على خلاف رأيه : يريان أن المأساة لا بد أن تتفق مع القوانين فتقف البرىء على المسرح إزاء المجرم ، ثم تحكم للأول على الثانى . وعلى الجملة فالحل عند القدماء كان يعوزه اجتماع التأثير والمغزى وهما قوامه وكماله ؛ لأن الحوادث التى تؤدى إلى الحل كانت خارجة عن إرادة البطل صادرة عن سواه ، والشقى إذا أشقته أخطاء غيره لا يكون مثلا ، وإذا أشقته أخطاء نفسه لا يستحق عطفاً . أما الحل فى الفن الحديث فمن السهل اجتماع هاتين الخلتين فيه ، لأن الرجل إذا أضله الهوى وأعماه الغي فتردى فى هوة الشقاء وهو طيب القلب نبيل النفس ، كان مثلا قوى التأثير شديد الروعة جليل المغزى ، يشعر قلبك الخوف دون أن يفزعك بالبلاء ، ويثير فى نفسك الرحمة دون أن يثيرك على القضاء . وليس الكاتب فى حاجة إلى أن يغمس يد أشخاصه فى الجرائم ليهز النفوس ويبكي العيون ، فإنه يجد لهم فى صميم أفئدتهم العدو الكاشح والطاغية المستبد والسياف القاسى ، وإذن يكون عذابهم ومصابهم من طريق الهوى المضل أبلغ مثلا وأقوى أثراً وأفظع صورة . وفى ذلك يتجلى فضل الطريقة الحديثة على القديمة

---

(١) فى المسرح الأوربى يطلقون على الحل السار كلمة Pérépitie بيريبسى ومعناه الحل المنقلب ، وعلى الحل المحزن كلمة كتستروف Catastrophe ومعناه هنا : القاضية أو الحل الحاسم . وإذا حدث التغير بسرعة ومفاجأة سمى : الضربة المسرحية Coup de Theatre .

فى الحل المحزن . أما فضلها عليها فى الحل السار فهو أظهر وأكبر ، لأن هوى النفس مقروناً بسلامة القلب لا يقابل على المسرح بما تقابل به الدناءة الغريزية والشر الصادر عن روية من الزراية والمقت . وإذن يستطيع الكاتب أن يجد للبطل الذى أضله هواه مخرجاً من شقوته ومخلصاً من ورطته ، وهو جازم بوقوع هذا الحل السار من نفوس المشاهدين موقع الرضا والمسرة ، لأنهم طالما ابتأسوا لبؤسه ، وشقيت نفوسهم لشقاء نفسه

ويجمل بنا قبل أن نفرغ من الحل أن ننبه الكتاب إلى عيب أصلى من عيوبه وهو الطول

ومنشأ ذلك العيب سوء توزيع العمل على خمسة فصول ، فيجعلون الفصل الأول للعرض ، والثلاثة التالية للتعقيد ، والخامس للحل . وطبيعة ذلك التقسيم تقضى بأن يبلغ الخطر أقصى درجته ومنتهى قوته فى الفصل الرابع . فإذا جاء الفصل الخامس وجد الكاتب نفسه مضطراً أن يحل العقدة ببطء وتدرج لبلائه ، فيطول بذلك الحل ويفتر ؛ والجاذبية إذا انتهت فى الزيادة بدأت فى النقص ، أو هى كالنار تغذى بالوقود فإذا ما سكت عنها انطفأت . فينبغي الإسراع فيه على شرط ألا تضر السرعة بالأمكانية ولا الأمكانية بالشك . أما حل الملهاة فهو بحكم العادة كشف خديعة وإزالة غرور وفضيحة خبث وقطيعة سخرية . ويغلب أن يكون الحب محور التعقيد الهزلى فينحل بالزواج ؛ وهو يشارك حل المأساة في ترتبه على ما قبله وانتزاعه من نفس الموضوع وتولده من تسلسل الحوادث . ويختص دونه بعدم المفاجأة ، فقد يزداد هزله كلما وضح أمره . وفى المأساة يُخدع المشاهدون ، أما فى الملهاة فيُخدع الأشخاص

أجزاء أخرى للعمل:

ذلك هو التقسيم الأساسى للعمل ، وهناك تقسيم آخر أغفله اليونان واستعمله الرومان ، وهو تقسيم العمل إلى فصول ، والفصول إلى مناظر . فالفصول هى

مراحل العمل أو درجاته ، تفصل بين كل درجة وأخرى فترة تسمى استراحة . والمناظر أجزاء الفصل المختلفة ، وتحدَّد بدخول ممثل أو خروجه . ولعلك لا تكتفى بالتعريف فى شرح هذه الكلمات فدونك شيئاً من التفصيل :

الفصل : لم يعرف الأغريق كما قلت تقسيم الرواية إلى فصول ، وإنما كانوا يعرفون شيئاً يشبه ذلك فى تمثيل ثلاث مآس فى موضوع واحد ، كل مأساة لها كيان مستقل عن الأخرى . أما اللاتين فقد قسموها إلى فصول حصرها هوراس فى خمسة لا تزيد ولا تنقص . ففي الأول يعرض العمل ، وفى الثانى يبسط ، وفى الثالث يُعقد ، وفي الرابع يهيأ حله ، وفى الخامس يحل . ولكن جعل هذا التقسيم قاعدة مطلقة لا يخلو من ضرر ، وإلا فماذا يصنعون فى موضوع يعرض فى منظر ويحل بكلمة ؟ أيتركـ وهو طريف مؤثر صالح للتمثيل ، أم يملأ بالتطويل والحشو حتى يكمل ؟ وما حكمهم على مأساة أو ملهاة محكمة النسج ، لا تبدأ عقدتها إلا في الفصل الثالث ، ثم يخصص لحلها الفصل الخامس ؟ إن التعقيد هو جسم العمل وروحه كما علمت ، فينبغى أن ينزل من الرواية فى أوسع محل ، بل يجب أن يكون كالتيه ، مدخله العرض ومخرجه الحل . وأمهر الكتاب وأقدرهم من عجل بالتعقيد ثم طوله ما استطاع محكما لقوته متدرجا فى عقدته

الحق أن جريان العرف بتقسيم الرواية إلى خمسة فصول ليس قائماً على أساس متين فيفرض ، ولا هو خالياً من الفائدة الفنية فيرفض ؛ إنما المرجع فى ذلك كله إلى طبيعة الموضوع ، فاذا كان قوياً غنياً يستطيع أن يملأ خمسة الفصول كان ذلك التقسيم أدعى إلى انفساح العمل وتقوية الجاذبية وتحليل الأخلاق واطراد الحوادث من غير ضغط ولا اصطدام ولا مباغتة . وأما إذا كان بسيطاً لا يحتمل البسط ولا يقبل التطويل ، فخير لك أن تغلب حكم الطبيعة على حكم العرف ، فتتصرف فى التقسيم تصرفاً يلائم الموضوع ويتفق مع الأمكانية ، ويعصمك من الحشو والتكلف . على هذا الرأى يسير الكتاب اليوم ، فتجد الروايات تتردد بين فصل واحد وخمسة . على أن الشرط الأساسى هو الدقة في هذا التقسيم حتى يحسن

توزيع العمل ، ويمكن تدرج الجاذبية فى الفصول والمناظر بحيث يكون العمل كالساعة : فالحوار يرصد الثوانى ، والمناظر ترصد الدقائق ، والفصول ترصد الساعات، لأنك إذا أرحت العمل فى منظرين متعاقبين فترت الحركة وخمد الأثر . اقرأ رواية ترتوف لموليير — وهى منقولة إلى العربية — وراقب فيها سير العمل وتدرجه وتقسيمه تجدها في كل ذلك المثل الأعلى . علام يدور العمل فى هذه القطعة الخالدة ؟ يدور إما على هتك الحجاب عن نفاق ترتوف وخبه ، وإما على استيلائه على بيت أرجون وثروته ، وحرمانه ابنه ، وزواجه من ابنته . فماذا صنع موليير فى الفصل الأول ؟ عرض على أنظارنا صورة المنزل الداخلية ، وأرانا سلطان ترتوف المنافق على أرجون الساذج وأمه العجوز ، وأطلعنا على سوء رأى الباقين من الأسرة فى هذا اللئيم . أعلن كل ذلك فى المنظر الأول ، فاشتبكت المعركة وابتدأ العمل بقوة . وفى الفصل الثانى حمل أرجون على الأقرار بطاعته العمياء لترتوف ، وترتوف قد قطع ما بينه و بين بنيه وزوجه ، وأفسد ما كان صالحاً من نفسه ، وجعله يعلن أن ترتوف سيكون زوج ابنته ، وابنته تحب ڤالير ، ولـكنها لم تجرؤ على عصيانه . ومن ثم نشبت المعركة المضحكة بين العاشقين . وفى الفصل الثالث كاد داميس ابن أرجون يفضح أمر ترتوف ، وأوشك العمل أن يشارف الحل لولا براعة المنافق وسذاجة أرجون ، فاستحكمت العقدة وقويت الجاذبية بعزم أرجون على معاقبة بنيه بالخروج عن ماله كله لترتوف . وجاء الفصل الرابع فانـكشف سر ترتوف ، وانجلى أمره لإرجون فهم بطرده ، إلا أنه عارضه بعقد الهبة ، وهدده بوثائق تتهمه وتجرحه ، فاضطرب البيت ونال من أهله الهم والجزع . وفى الفصل الخامس زاد الاضطراب ، واشتد القلق حتى حانت ساعة الانقلاب فعرف الملك خيانة المـاكر فقبض عليه وعفا عن أرجون . فأنت ترى أن العمل قسم بدقة ، وأن الجاذبيـة وزعت بحكمة ، وأن الموضوع كان كافياً لتغذية الفصول ، فبرئت القطعة من الاستطراد واللغو

الاستراحة :

هى فترة بين فصل وآخر من فصول الرواية يقف أثناءها التمثيل و ينقطع انتباه المشاهد . أما العمل الروائى فلا بد من فرض استمراره خارج المسرح مجاراة للطبيعة والواقع ، ومحافظة على شرط الأمكانية . فهى راحة للمشاهد وضرورة للمسرح ؛ ولـكن الممثل يجب أن يشتغل فيها و إن كان فى الواقع يستنشى هو أيضاً نسيم الراحة فى ظاهر المسرح (الـكواليس) ؛ ولامناص للـكاتب من أن يراعى ذلك ، وهو يكوّن هيكل الرواية ويقسم العمل على الفصول . فلا يجوز مثلا أن يحرك العمل عند ما وقف فى الفصل الأول ، بل يفرض أن العمل قد قطع فى أثنـاء الاستراحة مرحلة طويلة أو قصيرة على حسب الظروف ، فحـكمه فى ذلك حكم مهندس البناء يرسم فى تخطيطه الأماكن الفارغة والمشغولة ، ولـكل منها نصيب من عنايته وتقديره . و بعد ، فان الاستراحة عظيمة النفع جليلة الخطر ، وحسبك أنها أجل مزايا المسرح الحديث ، اهتدى إليها فحقق بها مبدأ الامكانية ، ووثق بها عقدة الجاذبية . أما الأغريق فما كانوا يقفون التمثيل ، و إنما كانوا يشغلون ما بين الفصول بالقيان (الخورس) وكان يساعدهم على اتباع هذا النظام اشـتراط وحدتى الزمان والمـكان . فلما تحلل المحدثون من سلطان هاتين الوحدتين وأجازوا لأنفسهم الخروج عن مداهما لم يكن بد من هذه الاستراحة يسدون بها خلل التمثيل ، و يتقون بها ملل التطويل ، و يفرقون ما بين الحوادث والواقع . وأظن فى هـذا الـكلام شيئاً من الغموض فاليك توضيحه :

لا شك أن فى الطبيعة كثيراً من الأشياء لايمـكن أن تمثل على المسرح ولا أن تغفل فى الرواية ، فاذا أسأنا تمثيلها أضعفت الوهم المسرحى ، و إذا أغفلنا ذكرها شوهت العمل الروائى ؛ فلا مخرج لنا إذن من هذه الحيرة إلا الاستراحة نفرض حدوثها فى خلالها ، ثم نكتفى بعد ذلك بذكرها . كذلك لايخلو العمل المسرحى غالباً من تطويل لازم وتفصيل واجب يملان المشاهد و يَفُتَّان فى طبعه ، وهو يأبى

إلا أن يظل مشغول القلب ، متمتع الحواس بتأثير لذيذ قوى ، فتستطيع إذن أن نوفق بين شعور المشاهد وحقيقة الواقع ، بأن نعرض على المسرح ما يلذ و يؤثر ، ونبقى للاستراحة ما يمل و ينفر

بقى أن الكاتب بفضل الاستراحة يستطيع أن يحقق مبدأ الإمكانية الزمنية بفرضه حدوث أشياء لو مثلت على حقيقتها لاقتضت من الزمن ما لا تتسع له مدة التمثيل

المناظر :

المناظر هى أجزاء الفصل المختلفة كما علمت ، وتحدد بدخول شخص أو خروجه ، وليس لها عدد معين . ولكن لها قاعدة عامة ، وهى ألا يبقى المسرح خالياً من ممثل حرصاً على الوهم واستبقاء للخديعة واستدامة للأثر . فإذا اضطر الممثلون جميعاً إلى تركه ليخلفهم عليه آخرون . وجب إما أن يوجهوا الخطاب إليهم و إما أن يعلنوا دخولهم عليهم ، حتى لا يدخل المسرح أحد أو يخرج منه دون أن يُعلن المشاهدون بسبب دخوله ، أو يكونوا قد علموه من قبل حصوله . أما أن يخرج ممثلو المنظر السابق و يدخل ممثلو اللاحق من غير مخالسة النظر ولا مبادلة الكلام فذلك إخلال بشرط الإمكانية

الأشخاص :

يشترط فى أشخاص الرواية أن تكون صفاتهم وعاداتهم (محلية) تلائم الزمان والمكان اللذين يعيشون فيهما ؛ (مناسبة) تتفق مع عمرهم وجنسهم وطبقتهم ، (ممكنة) لا تناقض التاريخ ولا التقاليد ولا الأساطير ، (ثابتة) تلازم الشخص من بدء العمل إلى انتهائه ، (متنوعة) لا تتشابه فى شخصين بل يختلف كل شخص عن الآخر فى صفته وعادته ، (جارية مع العرف) فلا تكون شاذة ولا غريبة كوصف اللص بالكرامة ، وقاطع الطريق بالشهامة ، والسفاح بالنبل . وتلك نقيصة من نقائص المسرح الحديث

أداء العمل :

يحدث العمل فى نفس الممثل فيؤديه بالعبارة مستعيناً بالإشارة . والعبارة تكون حواراً ، وقد تكون نجوى نفس . و بحث هذه الكلمات الأربع يحتاج إلى شيء غير قليل من الأناة والعناية

العبارة : الأسلوب الروائى هو الأسلوب الحديث النبيل المونق . فشرطه أن يكون طبيعياً لا تفسده الصناعة والتعمل ، حياً لا تخمده الغثاثة والتبذل ، بسيطاً لا تعقده الروية والتأمل ، ملائماً تتناسب لهجته مع نشأة المتكلم وتربيته وطبيعته وعادته وموقفه . ولن يتسنى للكاتب أن يحقق هذه الشروط إلا إذا نسي نفسه وفنى فى أشخاصه ، فيطرح المقاطع الوجدانية والمحسنات البديعية والتشابيه الغريبة، من كل ما ينم على الدرس والبحث والتحذلق . اللهم إلا المأساة بنوعيها فإنها تقتضى الأسلوب الرائع ، واللفظ المختار ، واللهجة المؤثرة ، لعلاقتها بالوجدان وصلتها بالعواطف . والبيان كان وما زال شرك العقول وسحر القلوب . وأكثر المآسى لم يضمن لها الخلود إلا روعة الأسلوب و بلاغة الأداء . ولقد أخطأ بعض الروائيين القصد فغلّبوا جانب الحركات والاشارة ، على جانب الكلمات والعبارة ، فوجهوا التأثير للعيون لا للقلوب ، وهيأوا الرواية للتمثيل لا للقراءة . وفاتهم أن العمل المسرحى مؤلف من الكلام والحركات ، فلا الممثل متكلم لاغير كالمحدث ، ولاهو متحرك لا غير كالخيال الشمسى ، و إنما الكمال أن يُعنى بالطريقين جميعاً ، فما كان من العمل قويا ماديا عامياً أدته الحركة ، وما كان منه جليلا دقيقاً عميقاً كآثار العادات وصور الأخلاق وتباين العواطف وتضارب الأهواء وتعارض المنافع شرحته العبارة . فظواهر الغيرة والاشمئزاز والغضب تستطيع الحركات والملامح أن تؤديها واضحة جلية ، ولكن تحليل القلب البشرى وهو سر الجمال فى أدوار ديدون وأريان وفدر وهرميون لا يضطلع به إلا البيان المعجز . وهل يعلق بذهنك من القطعة الفنية بعد تمثيلها غير مواقفها الشعرية القوية التى أوحاها اليراع فانتقشت فى لوحة ذهنك ؟

إن العمل الروائى يتجه إلى العين أو إلى القلب تبعاً لطبيعته وملاءمته للبلاغة أو للتصوير ، ولكن الأثر الذي يحدثه فى النفس عن طريق الأذن أهدأ وأبطأ ولكنه أبقي وأعمق ، أما ما يحدثه فيها عن طريق العين فهو قوى فجأئى سريع ، ولكنه قريب الغور قليل البقاء ، لأن الأذن إنما تنقل الفكرة وهى نامية ولود ، والعين إنما تنقل الاحساسة وهى جدباء عقيم . ذلك إلى أن القطعة إذا قامت على البلاغة فهى التى تخلق الممثل وتدفعه وترفعه ، أما إذا قامت على الحركات فحياتها ومماتها رهن بقوة المسرح وقدرة الممثل . ولك فيما تشهده على المسارح المصرية من روائع الفن الغربية دليل قائم على صحة ما نذهب إليه ، فان بعض المتعسفين من أدعياء الكتابة ينقلونها نقلا لفظياً فيهدمون فيها ركن البلاغة وهو عمادها الأقوي فتثير الضحك وهى فاجعة ، وتستوجب الهزؤ وهى رائعة ! !

ولايقعن فى بالك أنا نريد أن نضع من قدر الحركات أو ننكر أثرها فى الفن، فان ذلك ليس فى حسابنا ولا هو مفهوم من كلامنا ، وإنما نريد أن يوفى الكلام حقه من العناية أيضاً حتى تقوم الرواية على قدميها فلا تسير عرجاء ولا شوهاء

بقي علينا أن نعرض لمسألة دقيقة خلقتها فوضي الأدب فى مصر ، ودعوي كل أديب حق التشريع لهذه اللغة الأسيفة ، وانصراف القادرين من الكتاب عن الأدب المسرحى انصرافهم عن كل جليل مثمر . تلك هى لغة الرواية ! فقد يزعم بعض الكاتبين أن لغة المسرح المصرى يجب أن تكون العامية تثبيتاً للون المحلى وتحقيقاً لشرط الأمكانية . وكل مايمكن أن يقولوه تأييداً لمذهبهم أن العامية لغة الأشخاص التى سايرتهم فى كل سن ، ولابستهم فى كل ظرف ، فعبرت عن خلجات نفوسهم ونبضات قلوبهم ، وأنها حملت خلاصة تجاربهم وثمرات قرائحهم من لطيف الكنايات وبديع الأمثال وبليغ الحكم ، وأنها مرآة لبيئتهم انعكست عليها صور حياتهم ومظاهر معيشتهم ، وأنها أكمل دلالة وأسهل إبانة عن التصورات الجديدة التى تخرج من أعماق النفس أو تدخل فى ثنايا الحوار . ذلك كلام وجيه لا غبار عليه ولا نكير فيه ، وما يسوغ فى رأينا أن ننقضه وقد قررناه من قبل .

ولكن ليقولوا لنا متى طبق قانون الأمكانية بنصه على اللغة والأسلوب ؟ إن الناس في كل زمان وفي كل مكان لا يتكلمون فى الواقع كما يجعلونهم يتكلمون على المسرح . وهذه جميع المآسي ومعظم الملاهى قديمها وحديثها مكتوبة بالشعر الرصين ذى اللفظ المنضد والأسلوب الفخم ، فهل يزعمون أن أشخاصها كانوا فى الحقيقة يتحاورون بالشعر و يتجادلون بالمجاز ؟ أم يزعمون أن لغة راسين وشكسبير وهوجو وجيته وهى نموذج البلاغة للكتاب وموضوع الدراسة للشباب ، كانت لغة الشعب الذى كانوا يمثلونه أو يمثلون له ؟ و إذا جاز لهم أن يجعلوا الفرنسيين والانجليز يتكلمون على المسرح المصرى بلسان عربى ، فلم لا يجوز لنا كذلك أن نجعل خاصة المصريين بل عامتهم أيضاً يتكلمون بلهجة عربية فصحى ، وهى أقرب إلى هؤلاء منها إلى أولئك ؟ ليفرضوا أن العامية لغة أجنبية ننقلها إلى لغتنا العربية ، وليغضوا على تلك القذاة الضئيلة ابتغاء رقى اللغة ونهضة الأدب وتعليم الشعب . إن الفن الحقيقى أبدى خالد ، ومن المحال أن تخلده لغة جيل واحد ، ولهجة قطر واحد ، لأن العامية تتغير من جيل إلى جيل . وتختلف فى قطر عنها في قطر . ونحن لا نريد أدباً مصريا فحسب ، و إنما نريد أدباً عربيا يمثل حضارة مصر وثقافة المصريين ، و ينقلهما إلى الأقطار النائية والأجيال الآتية

على أن أحداً من الناس لم يقل بأن المسرح لابد أن يعرض الحقيقة جرداء عارية ، بل المعروف أن من واجبه أن يحسنها بالخيال ، ويزينها بالكذب ، وفى ذلك التحسين والتزيين سحره وجاذبيته ، والمشاهد ذاهب إليه وفى نفسه أنه سيخدع ، وهو راض بهذه الخديعة مادام فيها لذته وفائدته . ومن قواعد المسرح أن الصدق يتوخى فيما يؤثر فى الذهن والنفس من الأفكار والعواطف ، أما ما يؤثر فى السمع والبصر فلا بأس فيه من الكذب ؛ فشكل الأسلوب من النظم والنثر والعامي والفصيح كشكل المسرح من المناظر والستائر والأضواء والأصباغ ، تعرف الآذان والعيون أنه صناعى مختلق ، ولكن الأذهان والنفوس لابد أن تتأثر لما يقع فى الامكان من المواقف والعواطف والأخلاق والعادات

إنّ المسرح مهبط البيان ومورد البلاغة وطريق النفوس إلي الجمال والخير والحق ، فليس من غايته التأثير واللهو ، و إنما يعمد إليهما تخفيفاً لثقل الحكمة عن النفوس كما يساغ الدواء الشديد المرارة بالسكر أو العسل . فاذا لم يخرج المشاهد من المسرح وهو أوفر علماً وأرجح حلماً وأحسن حالا من قبل أن يدخل فقد أخطأ المسرح غرضه وضل طريقه . ولعمري كيف يستطيع أن يرفع النفوس فى مراقي الكمال إذا لم يترفع هو عن حقارة الحياة العامية ، و يصور للناس المثل العليا من الجمال والفضيلة ، فيرتفع الشعب إلى سمائه ، بدل أن يُسِف هو إلى حضيضه ودهمائه ؟ وعافنى نشدتك الله من احتجاجك علىّ بنجاح الرواية الفلانية وهى مكتوبة باللغة العامية ، فان نجاح الرواية لا يُقَدَّر بما تستدره من المال والدموع ، و إنما تقدر بما يبقى في نفسك منها بعد أن يسكن الممثل و يُسْدَل الستار

إن الضوء الباهر يبقى أثره في العين ملياً بعد اختفائه ، والنغم الجميل يرن صداه فى الأذن طويلا بعد فنائه ، وكذلك الفن الساحر يستولى على نفسك وحسك حيناً بعد انتهائه ، فهل تجد الأمر فى هذه الروايات كذلك ؟ أم الحقيقة المخجلة أن أكثر هذه القطع تُسَوَّد فى ليلتين وتمثل فى ليلة ، ثم تذرو أوراقها عواصف البلى والعدم ؟ !

اداء العمل :

الحركات : هى أحد لسانى العمل ، ومصاحبتها للكلام فى إبانة الفكرة طبيعة فى الناس منشأها ضعف العبارة وعجز اللغة عن تصوير ما يجول فى النفس من خواطر ومشاعر ؛ لذلك تجد حركات الجسم وملامح الوجه تشتد وتحتد كلما أصاب اللسان عِى أولُكنة . ومن ثم كانت الشعوب ذات الخيال القوى والاحساس الشديد أكثر الأمم حركة وأشدها لهجة . والمرء إذا ما التاث عليه القول لنقص طبيعى فى منطقه أو لضعفه فى اللغة التى يعبر بها ، اعتمد على هذه الدلالات المنظورة فمرنها وقواها كما ترى فى الأخرس والبادئ في تعلم لغة جديدة . وأشد ما تكون الحركات قوة وظهوراً حين تثور النفس وتضطرم العواطف ، فتتفجر من اللسان والجوارح

والملامح . لذلك كانت الحركات عنصراً من العمل الروائى ، وجزءاً من الفن الخطابى ، لشدة انفعالاتهما وكثرة مفاجآتهما وازدحامهما عادة بالمواقف الثائرة أو الساخرة . على أن الحركات قد تقوم بنفسها مقام الكلام كما ترى في الخيال الشمسى والخيال الظلى والرقص التمثيلي مثلا . وليس من شأننا أن نتعرض لهذه الأبحاث فلها فن آخر ، وإنما حملنا على ذكر الحركات ذيادنا عن حق البلاغة في العمل الروائى والمسرحى ، وقد مر شيء من ذلك عند الكلام عن العبارة ، وربما عدنا إليه عند بحثنا فى الدرامة

الحوار : الحوار هو مطارحة الحديث بين شخصين أو ثلاثة على الأكثر ، أما الرابع فقلما يكون له شأن في الحديث أو خطر . ومن الصعب أن نشركه فيه ما لم يكن دوره أن يظل صامتاً أثناء الحديث ، أو يؤيد بعض المتحدثين بكلمات قليلة . وشرط الحوار أن يكون جيد المناقلة ، سديد المساجلة ، حسن التقطيع ، مطابقاً لموقف المتكلم وخلقه ، متغير اللهجة والجرْس تبعاً لمقتضى الحال ، سريع الجواب قصير الخطاب ، فلا يشبه دفاع المحامى ولا خطبة الخطيب ، لأن ذلك يزهق روح الجاذبية ويبعث السأم فى النفس . وأجدر الأساليب به أسلوب الطباق والمقابلة

نجوى النفس : نجوى النفس هى حديث الممثل مع نفسه بصوت مسموع؛ ومحله حين تضطرب حال الشخص فيغلبه الجزع ويفترسه الشك ، فينفجر بالكلام الجهير معلناً عن ضميره مصرحاً بسره ولو لم يكن هناك من يسمعه . وقد غالى رجال المذهب الابتداعى فى استعمال نجوى النفس ، قاصدين بذلك إلى حذف الأنجياء (Les confidents) وهم أشخاص كان كتاب الأغريق ومقلدوهم من القدماء يضعونهم فى الرواية لا لشيء غير أن يسر إليهم البطل ما يفكر ويقدر بدل أن يتحدث إلى نفسه . ولكن الابتداعيين باسرافهم في النجوى ، وإسهابهم فيها لم يبرئوها من النقص والاملال . فلهوجو مثلاً فى رواية هرنانى نجوى ألقاها (دون كارلوس) على قبر شرلمان بلغت ستين ومائة بيت ! وجمال النجوى أن تكون قصيرة ، إلا إذا كان اضطراب الشخص قوياً فلا بأس أن تطول قليلاً

أنواع الـــرواية

موضوع الفن الروائى هو حياة الناس بأسرها . فهو يصور المضحك والمبكى من الحوادث ، ويصف الخامل والنابه من الناس . فاذا كان العمل الذى يمثله جديا ، والأشخاص الذين يصورهم من الطراز الأول والطبقة العالية سمى مأساة . وإذا كان العمل هزلياً منتزعاً من حياة العامة مصوراً لعيوبهم سمي ملهاة . أما إذا جمع بين الجد والهزل ، أو اقتصر على الجد ولكن أشخاصه من طبقة العامة والسوقة ، فتلك هى المأساة الحديثة أو الدرامة . وكل ذلك يؤدّى عن طريق الالقاء، فاذا أدى عن طريق الموسيقى والغناء ، كانت الغنائية وفروعها . وسنتناول كل نوع من هذه الأنواع بالشرح والتفصيل والتحليل ، إلا الغنائية فسنلم بها إلماماً على قدر صلتها الواهية بالأدب والبيان

المأساة La Tragédie

تعريفها : المأساة هى تمثيل عمل عظيم يبعث فى النفوس الرعب والرحمة والأعجاب . وليس من الحتم أن تسفك الدماء وتنثر الأشلاء فوق المسرح لتحدث تلك الآثار ، بل يكفى أن يكون العمل جليلا والشخص نبيلا ، والهوى المتحكم رفيعاً ، حتى ينشأ ذلك الحزن الرهيب الذى يجدر بالمأساة . ومعنى ذلك أن يكون العمل خطيراً كأرجاع ملك مغصوب ، أو إخضاع هوى مستحكم ؛ وأن يكون الأشخاص من ذوي التيجان وطلاب العروش ، لأن وجيعة النفس لمصاب الملوك أشد من وجيعتها لمصاب السوقة ؛ وأن يكون الموضوع مقتبساً من الماضى ليكسب العمل جلال القدم ، وأن يكون الهوى المحرك للرواية هو الطمع أو الانتقام أو الحب

هكذا كانت المأساة بعد كورنيي : أرستقراطية العمل والأشخاص والأسلوب

والغرض . وقد درج الناس دهوراً يوجبون أن تكون نهايتها فاجعة محزنة ، أخذاً برأى ارسطاليس كما علمت ، ولكن هذا الرأى جانبه المنطق وخالفه الواقع فأصبح غير واجب ولا محتوم ، لأن العمل قد يثير الاعجاب و يبعث الرهبة والرحمة ، ثم ينتهى مع ذلك بالسرور والغبطة

غرض المأساة : فغرض المأساة إذن هو إصلاح النفوس باثارة الرهبة من الجرم الفاضح ، والرحمة للفضل المعذب ، والاعجاب بالصنع الجميل . وطريقها إلى ذلك أن تمثل لنا أمثالنا وهم يصارعون الخطر و يكابدون المصيبة ، على شرط أن يكون هذا الخطر مما يفزعنا ، وتلك المصيبة مما يروّعنا ، وأن يكون هذا التمثيل مصبوغا بلون الحقيقة حتى يخدع أبصارنا و يملك بصائرنا ، فنتأثر التأثير الذى نحبه

على أنك تسألنى ما لذة المرء في شهوده نوائب الناس وسماعه أنين غيره ؟ يقول ارسطاليس إن مصدر هذه اللذة هو إتقان التقليد . و يقول (لُكْريس) إن مصدرها شعور الانسان بالنجاء والأمن من مصائب يصلاها غيره وهو بعيد عنها ، كلذة الجالس على شاطئ البحر يبصر فى عرضه سفينة تصارع الموج وتكافح الخطر ، وهو رخى البال هادئ السر . و يؤخذ من خطاب الشاعر الهندى طاغور الذى ألقاه في مسرح الأزبكية حين مر بمصر أن مصدر هذه اللذة تمثيل الحقيقة . « لأن الحقيقة من حيث هى ، جمال لا يعدله جمال . ألست ترى إلى صورة المرأة العجوز أبدعها فنان ماهر ؟ إنك تنظر إلى الصورة فتقر بجمالها ، ولكن العجوز التى فيها ليست على شئ من الجمال ، و إنما جمال الصورة أنها تمثل هذه المرأة على حقيقتها »

ونحن لا ننكر أن المرء يروقه أن يفزع من الخطر وهو بعيد ، و يلذه أن يألم لمصاب غيره وهو آمن ، وأن تفكيره فى سلامته من هذه الأرزاء ، و براءته من تلك الأدواء ، سبب من أسباب سروره حين يشهد مأساة على المسرح ، ولكن السبب الذى يبعث فينا تلك اللذة الغريبة من رؤية الألم وسماع الأنين غير هذا كله ، فان الأطفال وهم لا يفكرون هذا التفكير يلذ لهم أن يستشعروا الرعب

والرحمة من سماع الحكايات المروعة المؤثرة . يظهر أن منشأ هذه اللذة فينا عند مشاهدة المنظر الفاجع هو ميلنا الغريزي إلى تمرين قوانا الجسمية والنفسية ، وما يحدثه ذلك الميل في نفوسنا من قوة الشعور بحيويتنا وعقليتنا وحساستنا وقدرتنا على العمل والتصرف . وما الأمن الذى نشعر به عند شهود هذه الفجيعة إلا شرط ضرورى لإحداث منظرها تلك اللذةَ لا مسبب لها . وذلك التمرين الطبيعى هو علة ما نجد فى الطفل من شرهٍ إلى سماع الخوارق التى ترعبه والحوادث التى ترهبه . وهو كذلك سبب ما نرى من سعي العامة والسوقة إلى الساحة التى كان يشنق فيها المجرمون أيام كان الشنق علنياً ، وهو السبب أيضاً فى ميل الأمم الغليظة أو القوية إلى صراع الثيران وأناشيد الحماسة ، وميل الأمم الرقيقة أو الضعيفة إلى تمثيل العواطف وقصائد الغزل

أما السبب فى جعل الجاذبية المزدوجة من الرعب والرحمة أساس المأساة وروحها ، فهو ما لهاتين العاطفتين دون سائر العواطف من التدرج مع الحادث ، والترقي مع الخطر ، والأخذ بمجامع القلب شيئاً فشيئاً إلى أن يبلغا الغاية عند انتهاء العمل ؛ أما عواطف الحماسة والفرح مثلا فانها تنشأ بقوة ثم تضمحل بسرعة

موضوع المأساة : يقع الرجل فى التهلكة والبؤس لأسباب خارجة عنه أو صادرة منه . فالأولى تنشأ من حظه وموقفه وواجباته وعلاقاته ومن صروف الحياة وأحكام الآلهة وأفاعيل الطبيعة وأضاليل الناس . وأفجع هذه الأسباب وأوجعها ما دهمت البائس من مأمنه ، وأتته ممن لا يتوقع منهم إلا الخير والنفع . والأخرى تنشأ من ضعفه وغفلته وميوله وأهوائه ورذائله ، وقد تأتيه أحياناً من فضائله . وأسباب الهوى المقرون بطيبة القلب وسلامة النية هي أقوى الأسباب تأثيراً وأكثرها خصوبة وأروعها حكمة . ومن هذا الفرق بين الأسباب الداخلية والخارجية نشأ للمأساة مذهبان : مذهب القدماء أو مذهب القضاء والقدر ، ومذهب المحدثين أو مذهب النفس والهوى

مذهب القدماء : فأما مذهب القدماء ، أو الاغريق بتعبير أصح ، فيعزو

مصائب الأشخاص دائما إلى سبب خارج عن إرادتهم ، حتى لو اتفق أن حدث لهم ما يكرهون بسبب غفلتهم أو ضعفهم أو ميلهم كأوديب وهيكوب مثلا ، حرص الكاتب على أن يخلق لهذه الأسباب أسباباً أولى كمشيئة القدر وغضب الآلهة .

ولقد انتقل مذهب الاغريق إلى من خَلَفهم من كتاب العالم باقتباس رواياتهم أو موضوعات تاريخهم ، واستعان المقلدون من كتاب الفرنج بالوهم المسرحى على تمثيل العادات والعبارات، فظهرت مقتبسات ميروب وأوديب و إيفجينى وأورست لراسين وڤولتير على المسرح الفرنسى أقوى وأروع وأبدع مما ظهرت به لأوريبيذس وسوفوكليس على مسرح أتينا

والذى حمل الاغريق ومن لف لفهم على الأخذ بمذهب القضاء والقدر فى الرواية أنه أشد تأثيراً وأقوى فجيعة . فانك لا تجد أبعث للرعب وأدعى إلي الرحمة من رجل يعميه القدر ، فتسيره قوة غير قوته ، وتسخره مشيئة غير مشيئته ، وتعبث به إرادة متحكمة غير إرادته ، ثم تراه يجهد عبثاً في الفرار من جريمة تراصده ، أو النجاء من مصيبة تطارده . وذلك هو مذهب الرواقيين الذى لخصه (سنيكا) فى هذه الجملة : (إن القدر يقود ذوى الارادة ولكنه يجر فاقديها)

ذلك فضلا عن موافقة هذا المذهب لمسرحهم وعبادتهم وسياستهم وعاداتهم مما لا نجد داعياً إلى شرحه وتفصيله

مذهب المحدثين : على أن القدماء كان لهم بجانب مذهب القدر الذى أملاه عليهم الدين والتاريخ والاقليم مذهب آخر هو مذهب النفس والهوى ، ولكنهم أغفلوه إما لضعف تأثيره و إما لعدم انطباقه على نظام مسرحهم فى سعته وشكله ووسيلته ، حتى جاء المحدثون وأولهم كرنيي أبو المأساة الحديثة ، فأخذوا به وساروا عليه ، وجعلوا المأساة صورة لمصائب الرجل الخاضع لهواه ، لا لمصائب الرجل الطائع لحظه ؛ وأصبح الرجل الحر الذى يخضع لآله عادل يسمح بالشر ولا يأمر به ، ويتعرض لأرزاء الدهر بسبب أهوائه وأهواء غيره ، موضوع المأساة الحديثة وينبوع الأثر المروع الموجع الذى يأخذ بأذهاننا ووجداننا . ومزايا هذا المذهب

هو أنه أخصب انتاجا لاستمداده من ينابيع القلب البشرى الفياضة ، وأتم شمولا لتحليله الانسان فى كل زمان ومكان دون الاقتصار على شعب معين وتاريخ معين ؛ وهو مع ذلك أبلغ حكمة وأتم ملاءمة للمسرح الحديث وأروع جمالا فى التمثيل العصرى . ولولا الخوف من أن يسأم القارئ من تفصيل قد لا يعنيه ، لأفضت في شرح هذه المزايا واحدة فواحدة ، ولكن فيما ذكرته غناء للقارئ المستفيد . وأما عمل المأساة وصفاته كالأمكانية والوحدة والجاذبية والتأثير والمغزى ، وأجزاؤه الأساسية كالعرض والتعقيد والحل وما إلى ذلك من الانقلاب والتعرف والأسلوب ، فقد سبق القول فيه

المأساة فى خلال القرون

لعلك تذكر أننى أشرت عند الكلام عن منشأ الرواية إلى أن أصل المأساة هو تلك الأناشيد التى كان يغنيها القيان (الخورس) إجلالاً لباخوس إله الخمر يوم عيده . وكلمة (تراچيدى) اليونانية لا تزال تحمل دليل هذا الأصل . فمعناها غناء الجدى ، وهى مركبة من كلمتين : (تراجوس tragos) : جدى ، و (أودى ôdê) : غناء . وذلك لأن الجدى كان مخصصاً للقربان فى ذلك العيد ، ولأن القيان كن ينشدن تلك الأناشيد أثناء ذبحه . وقلت إن (إپيچين) وضع الحجر الأول فى بناء المأساة ، ولكن اسخيلوس (٥٢٥ — ٤٥٦ ق م) هو الذى صورها وسواها بخلقه الحوار ؛ ثم أبقى على القيان ، و بث فى المأساة الرعب على الأخص ، وجعل تصريف الأشخاص بيد القدر . وجاء سوفوكليس (٤٩٥ — ٤٠٥ ق م) فقلل من عمل القيان ، وأضعف من شأن القدر ، وعزا جزءاً من العمل إلى أهواء الانسان وحريته ، وأحكم العقدة الروائية . وأشهر مآسيه أنتيجون ، و إلكتر ، وأدويب الملك ، وفيلوكتيت . ثم كان أوريبيذس (٤٨٠ — ٤٠٢ ق م) فكاد يلغي القيان ، وأخفى أثر القدر من رواياته ، وجعل الأمر كله لتصارع الأهواء ، و بث فيها الرحمة على الأخص . وأطلق عليه أرسطاليس اسم أمير المأساة ، ولكنهم

أخذوا عليه الإغراق فى تعقيد العمل ، والالتجاء إلى معونة الآلهة فى الحل ، وحشوه القطعة بالحكم الفلسفية . وأشهر مآسيه ألْسسْت وهيكوب و إيفجينى وأوليس . ثم نضبت قرائح اليونان من المأساة بعد أوريپذس فلم ينبغ فيها منهم أحد

أما الرومان فميلهم الغريزى إلى المشاهد الوحشية الدموية كمصارعة الوحوش والثيران أزهق فيهم روح الفن الروائى ، وشغلهم عن إجادة المأساة . وما نسبوه من المآسي إلى سنيكا (٦١ ق م — ٣٠ ق م) ليس إلا تطبيقات مدرسية صيغت فى أسلوب روائى . ثم درست معالم المأساة ، وانقضي أمرها فى العصور الوسطى ، فلم تعد ثانية إلى الظهور إلا مع النهضة العامة فى القرن السادس عشر . ظهرت في فرنسا واستمدت موضوعاتها من الأساطير اليونانية واللاتينية ، واقتبست قواعدها من الأدب القديم ، حتي جاء اسكندر هاردى فاستقاها من موارد الأسبان والطليان أيضاً . وظلت المأساة على هذا النحو من التقليد والفوضي حتى أدركها كورنيي زعيم المسرح الفرنسى ، وخالق المأساة الحديثة ، فزاد على غرضيها الأولين وهما الرعب والرحمة ، غرضاً ثالثاً وهو الإعجاب ؛ وحصر أسباب هذه الأغراض الثلاثة فى قلب الرجل وهواه ، ووصف الناس كما ينبغى أن يكونوا ، وجعل الخلق الغالب على أشخاصه النبل والبطولة ، وضحى بالهوى على مذهب الواجب ، وأضعف أثر الحب فى رواياته ما عدا « السيد » . ثم أعقبه راسين فحرك الرحمة فى النفوس على ضحايا الأهواء ، ولاسيما ضحايا الحب والغيرة ، وأرخى عقدة الرواية إيثاراً لجاذبية التصوير الخلقى على جاذبية التعقيد الروائى ، وجعل للحب المحل الأول في رواياته ، ووصف الرجل كما هو لا كما ينبغى أن يكون كما فعل كورنيي . ثم يأتى ڤولتير فى حسن الأثر وعظم الفضل ثانياً لكورنيي وراسين ، ولكنه دونهما فى البراعة والاجادة . فقد أنكر النقاد عليه مزجه الحكاية بالفلسفة ، وقصوره عن تصوير أخلاق أشخاصه ، غير أنهم يذكرون له حسن صنيعه فى تقويته حركة العمل الروائى ، وحرصه على حفظ اللون المحلى فى المسرح

ثم جاء القرن التاسع عشر ، وظهر المذهب الابتداعى فهاجم المأساة وطاردها فى المسارح حتى قضي عليها ، واستبدل بها المأساة العصرية أو الدرامة ، ولم يبق من أنصار المؤلفين فيها والمناضلين عنها إلا تلما (Talma) المتوفى سنة ١٨٢٦ ، وراشيل المتوفى سنة ١٨٥٨ ، ودلافنى المتوفى سنة ١٨٦٨ مؤلف لويس الحادى عشر وأطفال إدوار . ثم بُنْسار المتوفى سنة ١٨٦٧ مؤلف لُكريس ، وأنبيس دمورانى ، وشرلوت كردى . وقد ظل هذا الكاتب حيناً من الدهر زعيم المعارضة لفكتور هوجو عميد المذهب الابتداعى

أما أمر المأساة فى غير فرنسا فقد كان ساقط الشأن قليل الجداء ، اللهم إلا فى انجلترا فقد ألف شكسبير جملة من المآسي الخالدة كروميو وچولييت ، وعطيل ، والملك لير ، ومكبث ، وهملت ، ويوليوس قيصر ، وأنطون وكليو بطرة وكريولان . وكلها ما عدا الثلاثة الأخيرة مقتبسة من التاريخ الحديث

تحليل موجز لأشهر المآسى

نريد بتحليل ما اخترناه من المآسي الرائعة الكشف عن هيكلها العظمي ليتبين القارئ فيها كيف يتوزع العمل فى الفصول ، وتتدرج الجاذبية فى الحادث ، وتراعى الوحدة فى الموضوع ، وتسير الرواية على حكم ماقرأ من القواعد . وسنختار ما نحلله مما خلد على الدهر وعلق بالقلوب من روائع كورني وراسين وڤولتير وشكسبير عسي أن يكون فى اختصارنا لها حادياً لقراءتها ودراستها

مآسى كورني : السيد Le Cîd

وقعت حوادث هذه المأساة فى أشبيلية أواخر القرن الحادى عشر فى ساحة من ساحات المدينة ، ثم فى دار كنت جُرماس ، ثم فى قصر الملك . وأهم أشخاصها : الدون دييج أبو رُدْريج ، والدون جوميز كنت جُرماس أبو شيمين ، وردريج

حبيب شيمين ، وشيمين خطيبة ردريج . والدون فردناند الأول ملك قشتالة ، والدون سانش منافس ردريج في حب شيمين . وموضوعها زواج ردريج من شيمين ، والحيلولة دونه بلطمة الـكنت للدون دييج ، وانتقام ردريج لأبيه من والد خطيبته

***

ففى الفصل الأول : بينما كانت أُسرتا الأميرين (دون دييج ، ودون جوميز) على وشك الاتصال بالمصاهرة أسند الملك إمارة (الانفانت) إلى الدون دييج ، وكان الدون جوميز يرى نفسه أَحق بها وأَهلها . فيتمارى الأميران وهما خارجان من مجلس الملك وتتسعر بينهما نار الجدل حتى يلطم الدون جوميز صاحبه لطمة يريد أن يدفع عارها عنه بالسيف فيخونه عزمه ويظهر عليه خصمه . فيلجأ إلى ولده ردريج يطلب منه أن ينتقم له . فيتردد ردريج هنيهة ، ثم يقول : هما خطتا خسف لا مَعْدى لى عن واحدة منهما : إما سمة الاهانة إلى الأبد ، وإما الانتقام من أبى الحبيبة . ثم لا يلبث أن يغلب واجبه على هواه فيقبل

***

الفصل الثانى : يأبى الـكنت أن يعتذر عن فعلته للدون دييج على الرغم من إلحاح الملك . ويدخل فى أثناء ذلك ردريج فيدعوه إلى المبارزة ويقتله . ويعلم الملك فردناند بغزو العرب وقتل الـكنت فى وقت معاً ، وينعى الناعين لشيمين أباها فترفض الزواج من ردريج القاتل ، وتطلب إلى الملك عقابه ، ويتولى الدفاع عن ولده الدون دييج

شيمين (للملك) : أنا أطلب العدل

دون دييج : اسمى دفاعى

شيمين : لقد كسر أيها الملك عضادة صولجانك ، وهدم ركناً من أركانك ، إنه قتل أبى

دون دييج : إنه انتقم لأبيه !

شيمين : إن من واجب الملك أن يحقن دماء رعيته

فيسمع الملك لها وله ، ثم يحيل الفصل فى القضية إلى مجلسه

* * *

الفصل الثالث : وفى أثناء انتظار الحكم يدخل ردريج على شيمين يسألها أن تقتله هى بيدها ، فتقف موقف الحيرة ملياً بين الحقد والحب ، ثم يفوز الشرف فتصرفه من وجهها وهى مصرة على القصاص . ويلقى الدون دييج ولده فيهنئه بفوزه ، ويمدحه على شهامته ، ويرسله إلى قتال العرب وقد أوشكوا أن يفتحوا أشبيلية ، عسي أن يكون بلاؤه الحسن فى جهاد العدو وسيلة إلى عفو الملك وصفح شيمين

* * *

الفصل الرابع : يهزم ردريج العرب تحت أسوار أشبيلية ويعود مظفراً بالأسرى وقد لقبوه بالسِّيد — وهى كلمة السيِّد بالعربية محرفة — فيقص على الملك أنباء مجده ونصره ، وتأبى شيمين مع ذلك إلا القصاص . فيجيبها الملك ويأمر بالمبارزة القضائية ، وهى أن تختار من تشاء ليبارز السيد على أن تكون زوجة الغالب ، فاختارت الدون سانش

* * *

الفصل الخامس : يلقى السيد شيمين فيصرح لها أنه لن يدافع عن نفسه ، وأنه لم يجىء إلا ليودعها الوداع الأخير فتحاول صده عن عزمه ، ويأبي هو إلا إنفاذه ، فتقول له : « دافع عن نفسك وأنقذنى من دون سانش ، وإذا خرجت من المعركة فائزاً كنت لك »

فيخرج من عندها قوياً بهذا الوعد وينقض على خصمه فيجرده من سيفه ، ويحكم الملك عليه أن يحمل سيف السيد لشيمين ، فينالها الجزع الشديد ظناً منها

أنه قتل ، ولـكن الملك يطمنها على حياته ، ويعلنها أنها تستطيع أن تتزوجه متى كفكف من دموعها الزمن

هوراس Horace

وقعت حوادثها فى روما فى غرفة من بيت هوراس عام ٦٦٨ قبل الميلاد . وموضوعها انتصار روما على « ألب» فى موقعة شعواء دامية نشبت بين بنى هوراس و بنى كرياس ، ومغزاها إيثار محبة الوطن على محبة الأسرة . وأهم أشخاصها ملك روما ، والشيخ هوراس فارس رومانى ، وهوراس ولده ، وكرياس أحد أشراف ألب وحبيب كاميل ، وڤالير فارس رومانى وعاشق كاميل ، وسابين زوجة هوراس وأخت كرياس، وكاميل حبيبة كرياس وأخت هوراس، وجوليا نجية سابين وكاميل

الفصل الأول : أزف يوم المعركة الحاسمة بين الرومانيين والألبيين ، فتجد سابين جالسة تشكو إلى نجيتها صرامة القدر الذى جذم الحبل بين ألب مسقط رأسها ، و بين روما بلد زوجها ، وتألم لحظها المنكود وهمها المتقسَّم . وتبثها كاميل أيضاً مخاوفها المتوقعة ، وعواطفها المتوزعة ، ويهدئ روع كاميل إشارة من الآلهة ، ولـكنها ترى رؤيا تقلق بالها وتقلب حالها . ويقدم خطيبها كرياس فينبئها أن المعركة لن تـكون ، وأن قوميها رأوا حقناً للدماء أن يقصروا المعركة على ثلاثة أبطال من كلا الفريقين ، ويكون فوز الثلاثة فوزاً لقومهم

***

الفصل الثانى : يجتمع مجلس الشيوخ الرومانى فيختار للمعركة أبناء هوراس الثلاثة . ويقبل كرياس خطيب كاميل فيهنئ صهره بما أحرز من ثقة وشرف . ويأتيه النبأ بعد قليل بأن مدينة ألب اختارت عنها أبناء كرياس الثلاثة . يتأهب الأبطال للذهاب إلى المعركة ، ولـكن خطيب كاميل يكره أن يقاتل إخوة حبيبته ، بينما زوج سابين لا يرى فى أصهاره إلا أعداء لروما وأخصاماً للوطن . وتجهد كاميل

وسابين فى تخذيل الأبطال عن القتال ، ولـكن الشيخ هوراس يقبل فيشجعهم على الحرب و يبعث بهم إلى الميدان

* * *

الفصل الثالث : تدخل جوليا فتنبئ سابين وكاميل بأن الأقران برز بعضهم لبعض ، وأن الجيشين أدركتهما الشفقة فعارضا فى تقاتل الإخوة ، وطلبا إما المعركة بين الجيشين ، و إما الاختيار من غير هاتين الأسرتين . ولـكن الشيخ هوراس يقبل وعلى لسانه الخبر المشئوم بأن الملك استشار الآلهة فى هذا الاختيار فأقروه ، وأن المبارزة بين الإخوة قد بدأت . وتطالع جوليا القتال عن بعد فترى اثنين من بنى هوراس يسقطان مجندلين ، والثالث يلوذ بالفرار ، فتبادر القوم باعلان هزيمة روما . و يحتدم الشيخ هوراس حنقاً وغضباً من جبن ولده . فتقول جوليا : وماذا يصنع واحد أمام ثلاثة ؟ فيجيبها الأب فى شدة وحدة : يموت ! ثم يقسم الشيخ جهد اليمين ليغسلنّ عار الرومان بدم هذا الابن الجبان

الفصل الرابع :ولـكن ڤاليرو قد شهد نهاية المعركة يعود و يقول : استغفروا الآلهة فقد ظلمتم بطل روما ! إنه لما بقي وحده أمام بنى كورياس الثلاثة ، وهم مجروحون وهو سليم ، رأى أنه أضعف منهم مجتمعين ، وأقوى عليهم منفردين ، فعمد إلى الخديعة وأوهمهم أنه يفر فطلبوه . حتى إذا انفرد كل عن الآخر كر عليهم واحداً بعد واحد فقتلهم ، و بذلك انكسرت ألب ! فتنساغ غصة الشيخ ، ولـكن كاميل تجزع على حبيبها جزعاً شديداً يفقدها الرشد فتنحى باللعنة والسخط على أخيها ووطنها . و يدخل حينئذ أخوها المقتصر فيسمعها ، فينزو فى رأسه الغضب ، فيلطخ انتصاره بدم أخته

* * *

الفصل الخامس : يجعل هوراس حياته فى يد أبيه تـكفيراً عن الجريمة التى

ارتكبها . ويجىء الملك مهنئاً هوراس بفوزه . فيتقدم إليه ڤالير متهماً الأخ بالقتل طالباً موته ، ويستسلم القاتل لعدل الملك . ولكن الشيخ هوراس يتولى الدفاع عن ابنه فيقول : « معشر الرومانيين ! ! أترضون أن تقتلوا رجلاً لولاه ما كانت روما اليوم ؟ قل لنا يا ڤالير وأنت تريد قتل هوراس : فى أى مكان يقتل ؟ أبين هذه الجدران ، ولا تزال آلاف الأصوات ترن فى جنباتها بأعماله العظيمة ؟ أم فى وسط هذه الساحات ودماء بنى كرياس لا تزال تدخن فيها ؟ أم بين قبورهم الثلاثة فى ميدان الوغى وكلها شواهد على شرف روما وشهامة هوراس ؟ . . . » ثم تكون نتيجة هذا الدفاع البليغ البراءة

ومما أخذه النقاد على كورنيى فى هذه القطعة الخالدة أنه لم يراع وحدة العمل . فجعل فيها عملين مختلفين : الأول حرب روما مع ألب ، وينتهى بالمنظر الثانى من الفصل الرابع . والثانى قتل كاميل ومحاكمة هوراس وينتهى بالرواية

سنا Cinna

موضوعها حلم أغسطس على سنا ، وعفوه عنه وعن سائر المؤتمرين به ، ومغزاها انتصار العفو على الانتقام . وقد وقعت حوادثها فى قصر أغسطس بروما عام ٢٣ قبل الميلاد . وأهم أشخاصها : أغسطس أول امبراطور لروما ، وسنا حفيد (پُمپْيه) وزعيم المؤتمرين بالامبراطور ، ومكسيم زعيم آخر من زعماء المؤامرة ، واميلى بنت طورانيوس قتيل أغسطس ظلماً ، وأوفورب عتيق مكسيم

الفصل الأول : تناجى اميلى نفسها أولا ثم تصارح نجيتها ثانياً بعزمها على الانتقام من قاتل أبيها ، ولا تجد آلة لانتقامها إلا (سنا) حبيبها . فتشترط عليه ألا تقبله زوجا إلا إذا انتزع من الامبراطور السلطان والحياة ، فيجتهد سنا فى تدبير المؤامرة ، ويعود إليها فينبئها باستعداد المؤتمرين للعمل فى الغد ، ويفجأه الامبراطور

باستدعائه إليه هو وشريكه مكسيم ، فترتعد مفاصلهما مخافة أن يكون أمر المؤامرة قد افتضح

***

الفصل الثانى : على أن جزعهم كان سابقاً لأوانه ، فان الامبراطور ما زال يجهل أمرهم ، وإنما يريد أن يستشير الزعيمين فى نزوله عن الملك ، فقد سئمه وزهد فيه ، فيشير عليه مكسيم بترك العرش ، ويتوسل إليه سنا بالاحتفاظ به ، فان الشعب لا يصلح أمره ولا يهنأ عيشه إلا إذا كان له سيد . أما حكومة الشعب فهى شر الحكومات . فينزل الامبراطور على رأى سنا . ويخلو الزعيمان إلى نفسيهما ، فيلوم مكسيم شريكه على إظهاره خلاف ما يضمر . فيعلن إليه سنا أن موت الطاغية هو مهر اميلى ، وفى نزوله عن المُلك إخفاق هذا الأمل !

***

الفصل الثالث : يغار مكسيم من سنا لأنه يحب اميلى أيضاً ، ويحاول إحباط زواجهما . ويغريه مولاه (أوفورب) أن يفشي سر المؤامرة إلى أغسطس . ويخز سنا ضميره ويشتد ألمه وندمه كلما دنا الوقت العصيب فيتردد . وتدخل عليه اميلى وهو فى تلك الحال فتوقد صدره وتجمع أمره فيذهب ، ولكن فى نيته أن يقتل نفسه بعد أن يقتل الامبراطور

***

الفصل الرابع : يبلغ أوفورب خبر المؤامرة إلى أغسطس من قبل مكسيم ، ويوهمه أن سيده ألقى بنفسه فى نهر التبر كراهة للحياة بعد اقتراف جريمتين : جريمة التآمر وجريمة الوشاية . فيدهش الامبراطور ويناجى نفسه بالأمر نجوى جميلة ، ويقلب الرأى فيما يحسن أن يفعل ، فتنصحه زوجه بالعفو فانه أجدر بالقادر ، ولكنه يخرج على غير رأى ، وتخلفه اميلى على المسرح ، ويدخل عليها مكسيم يتضرع إليها أن تفر معه فتأبى إلا الوفاء لسنا . وتعرف من الواشى الخيانة فتحتقره ، ويندم مكسيم على إطاعته مولاه فيعزم على قتله قبل أن يُقتل هو

الفصل الخامس: يجمع الامبراطور رأيه على أن يمن بالعفو فيدعو إليه سنا ويذكره بنعمه عليه، وطول إحسانه إليه، ويعجب أن يكافئه على حسن صنيعه بقتله. فيحاول سنا أن ينكر، ولكن أغسطس يظهره على أنه يعلم سر المؤامرة. وتدخل حينئذ اميلى فتحمل تبعة المؤامرة وتعلن أنها تثأر لأبيها. ويبرئها سنا ويقرر أنه هو المسئول عن تدبيرها وحده. ويظهر مكسيم فيعترف بخيانته، وتتحرك فى قلب أغسطس عواطف الكرم والأريحية فيعفو عنهم جميعاً، وهو يقول: أنا سيد نفسي كما أنا سيد العالم!

بوليكت Polyeucte

موضوعها استشهاد القديس بوليكت من اضطهاد الامبراطور (ديس)، ومغزاها انتصار الايمان على الحب. وقد وقعت حوادثها في ميليتين عاصمة أرمينية فى قصر فيلكس عام ٢٥٠ للميلاد. وأهم أشخاصها فيلكس أحد أعضاء مجلس الشيوخ الرومانى وحاكم أرمينية، وبليكت أمير أرمنى وزوج ابنة فيلكس، وسيفير فارس رومانى وحظى الامبراطور، ونيارك أمير أرمنى وصديق بوليكت، وبولين بنت فيليكس وزوجة بليكت

***

الفصل الأول: دخل بليكت فى الدين المسيحى ولكنه لا يجرؤ على الخروج إلى المعمودية مخافة أن يؤلم زوجته بولين. فقد رأت فى النوم رؤيا مروعة أخافتها على حياة زوجها فمنعته من الخروج. ولكن صديقه نيارك يلح عليه فيذهب معه خفية. وفى غيبته تقص بولين على وصيفتها الحلم الذى أزعجها، وتعلن إليها أنها أحبت سيفير وهى فى روما، ولكن أباها رفض أن يصادق على زواجه منها، ثم قدمت أرمينية مع أبيها وفى ظنها أن سيفير مات، فتزوجت من بليكت؛ وفى الليلة البارحة رأت فيما يرى النائم أن سيفير منتصر وأنه منتقم. ويدخل عليها أبوها

فيخبرها بقدوم سيڤير وبحظوته عند الامبراطور ، ويخشى أن يعزله من منصبه لتزويجه ابنته من غيره ، ويطلب إلى ابنته أن تحسن استقباله وتكفكف من غربه

***

الفصل الثانى : ينزل سيڤير فى قصر الحاكم ، ويعلم بزواج بولين فيملكه الذهول والدهش ويريد أن يراها . فاذا ما لقيها تعترف له بأنها تزوجت من بوليكت نزولاً على حكم أبيها ولكنها أحبته منذ تزوجته ، وتطلب إلي سيڤير ألا يراها مرة أخرى وفاء لزوجها فيتركها بعد أن يتمنى لها الخير . ويعود بوليكت من المعمودية فلا يرتاب فى حضور سيڤير لثقته بزوجه ؛ وتأتيه دعوة إلى حضور القربان الذى يقدمه الحاكم ابتهاجاً بانتصار سيڤير ، فيذهب إليه مع صديقه نيارك وفى نيته أن يحطم الأصنام

***

الفصل الثالث : وبينما يعبث القلق والخوف بقلب بولين إذ تدخل عليها وصيفتها فتخبرها بأن نيارك وبليكت حطما الأوثان على ملأ من الشعب . ويستقل الغضب فيلكس فيحكم على نيارك بعذاب الموت . ويعلن إلى ابنته أن بليكت إذا لم يرْعو عن زيغه ويتعظ بمصير صاحبه حل به ما حل به ، ثم يريدها على أن تعيده إلى حظيرة الوثنية ، وإلا خشي أن يسخط الامبراطور عليه إذا تساهل فى أمره

***

الفصل الرابع: تُعلن إلى بوليكت زيارة بولين ، فيخشي دموعها أكثر مما يخشي تهديد فيلكس ، ويبعث فى طلب سيڤير . وفى غضون ذلك يعبر عن عواطفه الدينية بقطعة من الشعر الخالد وينبو على حنان زوجته . ثم يطلب لها الهداية ، ويرجو سيڤير أن يتزوج من بولين ، فقد صمم على أن يموت فى سبيل عقهدته ، ولكن بولين تصرح أنها لا تتزوج رجلاً كان سبباً فى موت زوجها ولو غير عامد . فيقرر سيڤير فى نفسه أن يسعى فى نجاة خصمه ليكون أهلاً لحب بولين

***

الفصل الخامس :ولكن فيلكس يظن أن سيڤير لا يطلب العفو عن خصمه إلا تدبيراً لمكيدة ، فهو يخشي أن يرميه عند الأمبراطور بالتساهل والمحاباة . فيدعو إليه بليكت ويحاول أن يفتنه عن دينه ، وتساعده بولين بدموعها فما يرجعان بطائل ، ويمشى بليكت إلى الموت مشية الظافر ، وتتبعه بولين ثم تعود إلى أبيها بعد أن شهدت زوجها يموت ، فتوبخه على وحشيته وتعلن إليه أنها مسيحية ، ويهدده كذلك سيڤير على عدم اعتداده برأيه وقبوله لشفاعته ، فينتصر فيلكس أيضاً ويستعد للموت . ولكن سيڤير يؤثر فيه هذا المشهد فيطلب إليه البقاء فى منصبه ، ويعده أن يمنع الأمبراطور عن اضطهاد المسيحيين

مآسى راسين

أندروماك Andromaque

موضوعها حادثة من الحوادث التى أعقبت حرب طروادة وهى سبى أندروماك أرملة هكطور فى أيبريا . وقد وقعت حوادثها فى بطرون من مدائن ايبريا فى غرفة من قصر بيروس . وأهم أشخاصها أندروماك أرملة هكطور وسبية بيروس ، و بيروس بن أخيل وملك أيبريا ، وأوريست بن أغا ممنون ، وهرميون بنت هيلين وخطيبة بيروس ، و بيلاد صديق أوريست

الفصل الأول : بيروس يهوى أندروماك التى سباها بعد سقوط طروادة ، وجلبها إلى أيبريا مع ولدها استياناكس ، ويهجر خطيبته هرميون بعد أن شغفها حباً . ويقدم أوريست عاشق هرميون إلى بيروس موفداً من الأغريق يطلب منه تسليم استياناكس ليقتلوه ، فيأبى الملك تسليمه ، ويتبيء أندروماك بالخطر الذى يترصد ولدها ، ويأخذ على نفسه أن يحميه على شرط أن ترضى به زوجاً ، ولكن أندروماك ترفض إخلاصاً لذكرى زوجها الاول ، فيثور الغضب فى وجه الملك ويخرج وهو يقول : إن الولد سيكفر عن احتقارّ الأم

الفصل الثانى : تتلقي هرميون الأمر من أبيها بالعودة مع الأغريق إذا أبى بيروس أن يسلم استياناكس . فيرفض بيروس ، ولكن هرميون ترفض أن ترحل لأنها تغار من أندروماك . على أنها تلين لالحاح أوريست خطيبها الأول فيزهوه النصر . ولكن بيروس يحنق على أندروماك لأبائها ، فيعلن إلى أوريست أنه يسلم استياناكس و يتزوج من هرميون

***

الفصل الثالث : يتحرق أوريست من اليأس ، وتطفر هرميون من الفرح ، وتتقطع أحشاء أندروماك من الحزن ، وتتوسل إلى هرميون أن ينقذ ولدها ، فتدفعها هذه باحتقار ، فتذهب إلى بيروس فتجثو بين يديه وتسأله ولدها ، فيرضي أن يدفعه إليها إذا قبلت أن تنتظره عند الهيكل ، وهناك إما أن تربح التاج ، و إما أن تخسر الابن ، فتذهب أندروماك مشردة اللب إلى قبر هكطور تستشير روحه

***

الفصل الرابع : تستكين أندروماك ابتغاء حياة ولدها ، وترضى أن تتزوج بمبيد أسرتها على نية أن تنتحر بعد الزفاف ، وترغب وصيفتها أن تموت هى أيضاً ، ولكنها تنصح لها أن تعيش لتنفع استياناكس ، ولتمكن له عند بيروس ، ولتحدثه عن أبطال قومه . و يثور ثائر هرميون فتطلب من أوريست أن يقتل بيروس على أن تتزوجه من بعده ، فيتردد طويلا ثم يطيع

***

الفصل الخامس : يذهب أوريست مع الأغريق إلى الهيكل فيقتل الملك ثم يعود ، فيقص على هرميون ما فعل ، فتقابله بالازدراء وتصفه بالخيانة ، و يصيبها الخبال من الحزن واليأس فتطعن نفسها بالخنجر فوق جثة الملك . و يرى أوريست نفسه محاطاً بالأشلاء والدماء ، فيضل عقله و يفقد صوابه . و يسدل الستار على هذه الفاجعة الأليمة

أتالى Athalie

موضوعها حادثة من تاريخ بنى إسرائيل وهى موت أتالى وتتويج چواس في القرن الرابع قبل المسيح . وذلك أن أتالى بنت آكاب ، وأرملة چورام ملك يهودا ، ذبحت أبناء ولدها أوكزياس جميعاً بعد موته ليخلو لها الطريق إلى العرش والسلطان ، ولم تدر أن واحداً منهم أخطأه القدر ، فأنجته (چوزابيت) عمته وزوج الكاهن الأكبر چوَاد ، وربته هى و بعلها سراً فى معبد أورشليم باسم الياسين حتى جاء يومه فرفعاه على عرش أبيه . وأهم أشخاصها چواس ملك يهودا وابن أوكزياس ، وأتالى أرملة چورام وجدة چواس ، وچواد كبير الكهنة ، وچوزابيت عمة چواس وزوجة چواد ، وزكريا بن چواد ، وسالوميت أخت زكريا ، وأبنير ضابط من ضباط الملك ، وقد وقعت حوادثها فى معبد أورشليم فى دهليز مسكن الكاهن الأكبر

الفصل الأول : يظل أبنير قائد جيش أتالى مخلصاً الدين لله . وفى يوم عيد العنصرة يبكر بالذهاب إلى الهيكل فيلقى هناك چواد ، فيفضي إليه بمكنون صدره من الأسف على الماضي والأسى على الحاضر ، والانكار لما اقترفت أتالى من ظلم ، وأحدثت من بِدَع ، ويبدى له ما يساوره من الخوف عليه من سطوتها وبغيها . فيهدئ الكاهن روعه ويجدد أمله ، ويعده أن يبوح إليه بسر خطير فى الساعة الثالثة من النهار . ثم يصرح لزوجته بأنه سيعلن نسب چواس فى ذلك اليوم نفسه ، وتشدو القيان بتمجيد آلاء الله و إعلاء دينه

* * *

الفصل الثانى : تجىء أتالى إلى الهيكل فيغلق الكاهن دونها أبوابه ، فتظل فى الفناء مع أبنير وماتان ، وتقص عليهما أنها رأت حلماً أزعجها وراعها : رأت أن أمها إيزابيل جاءتها فى المنام منذرة بحلول كارثة فادحة . ثم ظهر لها بعد ذلك غلام طعنها بخنجره فى أحشائها طعنة قاضية . وما كان أشد عجبها ودهشها حين ترى فى

الهيكل شبيه الغلام الذى طعنها ! فينصح لها ماتان أن تقتله ، ويشير عليها أبنير أن تدعوه وتسأله ، فتأمر به وتستفهمه عن أمره ؛ ولكنه لا يقول أكثر من أنه يحب الله ويبغض الأوثان وأهل الشر ثم يذهب . فيشتد قلقها وفرقها من هذا الجواب وتخرج . فيطهر الكاهن الأكبر الهيكل من أثرها النجس . ثم تشدو القيان بسعادة الأبرار وشقوة الفجار

* * *

الفصل الثالث : يفد ماتان قبل أتالى علي كبير الكهنة يطلب منه تسليم الغلام رهينة الصلح بين الملكة وبينه ، فيطرده الكاهن طرداً قبيحاً فيذهب مهدداً ، ويوقظ شكوك أتالى فيه . فيشتد الخطر ويفدح الأمر ، ولكن چواد يزداد بالله إيماناً وثقة ، فيطمئن امرأته ويتنبأ بسقوط أورشليم وقيام الكنيسة المسيحية . ثم يأخذ فى أسباب التتويج ويحرض اللاويين على القتال دفاعاً عن الهيكل ، وتنشد القيان أناشيد الخوف والرجاء

* * *

الفصل الرابع: يعلن الكاهن إلى چواس حقيقة مولده ، ويبصره بحقه وواجبه ، ويقدمه إلى اللاويين ولياً لعهد داود ، ويأخذ عليهم الايمان أن يؤازروه وينصروه . وما هي إلا لحظة حتى يحمل إليه لاوى خبر محاصرة الهيكل بجنود أتالى ، فتضطرب چوزابيت جزعا على چواس ، وينظم الكاهن صفوف المدافعين ، وتنشد القيان نشيد الغوث والمعونة من الله

* * *

الفصل الخامس: يدخل أبنير الهيكل المحصور سفيراً إلى الكاهن يحمل شروط أتالى الأخيرة وهى تسليم إلياسين وتقديم الكنز المدفون فى الهيكل ، فيجيبه الكاهن : لتدخل الملكة فتأخذ ما تشاء بنفسها . ثم ينصب فى أثناء ذلك عرشاً لچواس ، وتدخل أتالى المكان المقدس يحف بها ثلة صغيرة من الحرس وهى تقول : أين الغلام وأين الكنز ؟ فيريها الكاهن چواس على العرش ، ويقول لها : هذا

كل ما بقي من كنز داود ! فتحتدم الملكة من الغيظ وتصيح : يا للخيانة ! ! يا للجند ! ! ولكن الجنود يأخذهم الفزع فيتمزقون شر ممزق ، ويقبض اللاويون على الملكة ويسحبونها خارج الهيكل ، ويذيقونها عذاب الموت بما كسبت ؛ ويقول جواد لجواس فى كلام طويل : « لا تنس يا ملك اليهود أن للملوك قاضياً جباراً ، وللبرئ منتقماً عزيزاً ، ولليتيم أباً رحيما ! ! »

فدر Phédre

موضوعها أسطورة من أساطير الأغريق في عهد الحروب الطروادية ، وأهم أشخاصها تيزيه بن ايجيه ملك أتينا ، وفدر امرأة تيزيه و بنت مينوس ، وهيبوليت بن تيزيه من انتيوب ملكة الأمازون ، وأريسي أميرة من أميرات أتينا ، وتيرامين مشير هيبوليت ، وأونون مرضعة فدر ونجيتها . وقد وقعت حوادثها فى تريزين إحدى مدن (بيلو بونيز) . وملخصها أن فدر امرأة تيزيه تبوح إلى مرضعتها (أونون) بهواها الدخيل وحبها المضمر لهيبوليت بن زوجها ، ويستفيض الخبر في الناس فجأة أن تيزيه قتل في أثناء رحلته ، فتهتبل هذه الفرصة فدر ، وتعلن إلى هيبوليت غرامها ، فيقابل إعلانها بالدهش والاباء ، ويظل مخلصاً لحبيبته أريس . ثم يعلمون أن الملك حى ، وأنه قدم المدينة ، فتيأس فدر من هيبوليت ، ويتسعر قلبها بالغيرة ، ويمضها الندم ووخز الضمير . فتخجل من لقاء الملك وتفر من وجهه ، وتظن أن هيبوليت سيفضي إلى أبيه بما كان منها فتترك أونون تؤلف المكيدة له ، وتدبر الوقيعة به ، فتتهمه عند أبيه بمراودة سيدتها عن نفسها فيثور ثائر الملك فينفى ابنه ، ويكله إلى غضب الإلـه (نبتون) ويستيقظ ضمير فدر ، فتنفجر باللعنة والعقوبة على مرضعتها الأثيمة ، ويرجع تيرامين فيقص على الملك فى أسلوب بليغ مؤثر ، جموح الجوادين بمركبة هيبوليت ، وموته تلك الميتة الشنيعة . فيجزع الملك ، وتقوم الأدلة على براءة ابنه مما اقترف به ، فيتضاعف

الحزن ويحل الخطب ، فيذهب إلى فدر يسألها جلية الأمر ، فتعترف له بخيانتها ، وقد كانت من قبل قد شربت سما فيفعل فى جسمها ، ولا تلبث أن تلفظ نفسها على المسرح

مآسى فولتير

أشهر مآسي ڤولتير اثنتان وهما : (زيير) و (ميروب) :

زيير Zaïre

موضوعها ذكرى من ذكريات الحروب الصليبية ، وقعت حادثتها لفتاة مسيحية أخذها أحد فرسان المسلمين فى سبيه منذ طفولتها فرباها وأراد أن يتزوج منها ، ولكنها عرفت أباها وأخاها وهى على وشك الزفاف فأغرياها بالتنصر . وهذه المأساة مكتوبة على مثال عطيل لشكسبير . أما أهم أشخاصها فهم : أورسمان وهو سودانى من سكان أورشليم وخطيب زيير ، ولوزينيان أحد أمراء أورشليم وابنته زيير وابنه نيرستان ، وثلاثتهم من أسري صلاح الدين ، وشاتيليون فارس فرنسى وفاطمة جارية من جوارى السودانى ، وقد وقعت هذه المأساة في أورشليم

ففى الفصل الأول : تبوح زيير لفاطمة بسر زواجها المقبل من السودانى . فتذكرها الجارية أنها مسيحية . وكان نيرستان قبل ذلك قد نال الأذن من مولاه أورسمان أن يذهب إلى فرنسا ليأتى بالفداء له ولعشرة من الأسرى . فيعود و يطلب من أورسمان فك رقبة زيير وفاطمة وعشرة فرسان من الأسرى . فتفعل هذه الأريحية فى نفس الأمير ، فيمنحه مائة أسير ليس فيهم زيير ولا لوزينيان

***

وفى الفصل الثاني : تريد زيير أن تقضى نيرستان حق الشكر على مروءته وفضله ، فتحمل أرسمان على إطلاق سراح لوزينيان . فيتحرر هذا ، ولكنه

يعرف ابنته زبير بصليب قد احتفظ به ، وابنه نيرستان بأثر جرح فيه . ويأخذه المقيم المقعد من الهم والحزن حين يعلم أن ابنته مسلمة ، ولكن زبير ترتمي في أحضان أبيها وتعده أن تتنصر .

* * *

وفي الفصل الثالث : يلتقي نيرستان أخته ، وينعى إليها لوزينيان أباها ، ويحضها على أن تعجل باعتقاد النصرانية ، فتوافقه على ذلك ، وتقسم له أنها لن تتزوج من أورسمان . ويأتي هذا بعد قليل يطلبها إلى المسجد[1] ليعقد عليها ، فتستمهله ريثما تدبر وسيلة للهرب

* * *

وفي الفصل الرابع : يمهلها أورسمان يوماً للاستعداد للزواج . وفي غضون تلك المهلة يرسل نيرستان كتاباً إلى أخته يرشدها فيه إلى طريق الهرب ، ويدلها على باب سري تنجو منه ، فيقع هذا الكتاب في يد أورسمان ، فيظن أن نيرستان يزاحمه في حب زبير وهو يحاول الفرار بها ، فيعد الوسائل للقبض عليه

* * *

وفي الفصل الخامس ، وفي جنح الليل البهيم تتسلل زبير إلى المكان الذي دلها أخوها عليه ، وتناديه فلا يجيبها غير أورسمان بطعنة نجلاء بخنجره ، ويسحب نيرستان في المسرح إلى موضع الجثة ، فيصيح الأخ المنكود : وا أختاه !! فيعرف أورسمان خطأه ، ويعتلج في صدره الندم واليأس فينتحر

* * *

---

(١) ليس من عادة المسلمين أن يحتفلوا بالزواج في المسجد كما يحتفل به المسيحيون في الكنيسة ، وإنما هذا قياس من فولتير ورطه فيه جهله بالعادات الاسلامية فأساء به إلى شرط اللون المحلي أيضاً.

يأخذون على هذه القطعة فقدان اللون المحلى منها فى دورى زير وأورسمان . فقد يخيل إلى من يسمع تلك العواطف التى أكنَّاها وشرحاها ، أنهما من المختلفين إلى أندية السمر الأوربى فى القرن الثامن عشر ، فضلا عن أنه جعل ذلك الأمير الكريم الحليم الوديع ينتقل فجأة إلى جنون الغضب لرؤيته رسالة لم يتحقق ما فيها

ميروب MiroPe

موضوعها استيلاء ايجسط بن ملك مسينا على العرش ، ومدارها على انتصار الحب . وأهم أشخاصها : ميروب أرملة كريسفونت ملك مسينا ، وولدهما ايجسط، و بوليفونت قاتل الملك ، ونرباس خادم كريسفونت الخ . وقد وقعت حوادث هذه المأساة فى مسينا

الفصل الأول : قبل خمسة عشر عاماً من ابتداء المأساة قُتل كريسفونت هو وولدان من أولاده فى ثورة . أما ايجسط ثالث بنيه فقد أنقذه من المذبحة نرباس خادم أبيه ، ونجا به إلى بلد غريب ، وكان القاتل هو بوليفونت ؛ وقد استطاع أن يكتم سر الجريمة خمس عشرة سنة ، فيبدأ الفصل بتحريض إحدى الوصيفات ميروب على المطالبة بحقها فى العرش ، وهى تتربص قدوم ولدها الغائب ، ولكن الشعب يصمم على انتخاب ملك ، ويفاضل الآن بينها و بين بوليفونت . ويوهم بوليفونت الشعب أنه المنتقم للملك ، فيفضلونه و ينصبونه عليهم ملكا ، ويريد هو أن يجعل تملكه شرعياً فيحاول الاقتران بميروب فترفض وتطالب بحق ولدها ، فيرسل طغمة من السفاكين يبحثون عن ايجسط ليقتلوه

* * *

الفصل الثانى : وفى أثناء ذلك يقدم إلى المدينة شاب فيتهم بقتل ايجسط ، و يساق إلى قصر الملك . وتسمع بأمره ميروب فتشفق أن يكون ابنها فترغب فى

أن تراه وتسأله هي بنفسها ، فيجيب الفتى على أسئلتها فى طهارة قلب وسلامة ضمير ، فتأبى أن تحكم عليه . ومع ذلك تستفيض الاشاعة في الناس أن ايجسط قد قتل ، وأن قاتله هو ذلك الشاب الغريب . وقوى الأدلة على حدوث القتل منه أن سلاح القتيل معه ، فيستولى الهم واليأس على الملكة

* * *

الفصل الثالث : تعزم الملكة الرأي على قتل الشاب ، وتحرص على أن تقتله بيدها انتقاماً لولدها وإطفاء لكبدها . وبينما هى ترفع يدها بالضربة القاضية عليه يقبل نرباس لحسن الحظ فى الوقت المناسب فيمنع الضربة ، ويفشي لها سر هذا الغريب ، ويخبرها أن القاتل الحقيقى لزوجها هو بوليفونت

* * *

الفصل الرابع : يُدهش بوليفونت أن المتهم لا يزال حياً يرزق ، ويرتاب فى أمر هذا الغلام . ويرى ميروب مقبلة فيأمر حراسه أن يضربوا الساعة عنق هذا الغريب ، فيضيق ذرع ميروب وتعييها الحيلة ويغلبها الجزع ، فتصيح بالجند : ويحكم أيها البرابرة ! كفوا ، إنه ابنى ! !

* * *

الفصل الخامس : يقبل بوليفونت أن يُبقى على الولد إذا رضيت أمه أن تكون له زوجة . ولا ترى الأم بداً من الخضوع لقاتل زوجها إبقاء على ولدها ، ويذهب الناس جميعاً إلى الهيكل ليحتفلوا بعقد الزواج ، ويأخذ الناس فيما هم فيه ، ويتقدم ايجسط إلى الهيكل يريد أن يقسم يمين الطاعة للملك ، فيأخذ مدية القربان ويطعن بها بوليفونت طعنة نجلاء فيصرعه ، ويهتف الشعب بعد تردد قليل للملكه وابن ملكه

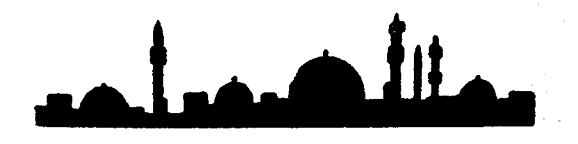
* * *

يأخذون على هذه القطعة الرائعة ، بعد الأمكان فى بعض الحوادث ، فيسألون

كيف يقتل بوليفونت الملك ، ثم يسير بِسمْعُه في الناس خمسة عشر عاماً بأنه المنتقم له ؟ وكيف يتهم الفتى القادم إلى مسينا بقتل ايچسط وهو نفسه ايچسط ؟ ولماذا تريد ميروب أن تقتل بيدها هذا الغلام ؟ ! والجاذبية مع قوتها لم تسر نامية ، فان الخطر الذى حاق بإيچسط ساعة أن همت أمه بقتله فى ختام الفصل الثالث أقوى من الخطر الذى يهدده فى الحل

* * *

وكان فى النية أن أختار نماذج من مآسى شكسبير إلا أن ما اخترناه لغيره قد كثر حتى حبسنا طويلا عن الموضوع ، فلنكتف بما شاع له فى مصر من ملخص ومترجم ، ولنأخذ فيما نحن بسبيله



الملهـــــاة

Ra comédie

تعريفها : الملهاة تمثيل حادث منتزع من الحياة العامية يبعث اللهو ويثـير الضحك . وموضوعها الجهة الوضيعة من طبائع الناس وعادات المجتمع ونقائص الحياة . أما جهة الإنسـان الرفيعة ونـكبات الدهر الفظيعة وجرائم الهوى السفيه فموضوع المأساة . ويخيل إلى أن الفرق بين الملهاة والمأساة لا يزال غير واضح ولا محدد ، فيحسن هنا أن نفصل القول فيه . فالملهاة تختلف عن المأساة فى المبدأ والواسطة والغاية . فمبدأ المأساة حساسة الإنسان وشعوره ، وواسطتها التأثير ، وغايتها الرهبة من الهوى المضل ، والرعب من الجرم الفظيع ، والرغبة فى الخلق الـكريم . وأما الملهاة فمبدأها خباثة الإنسان وضعفه ، وواسطتها السخرية والضحك ، بأن تنظر إلى عيوب النـاس نظرة الضاحك الساخر ما دامت غير مؤلمة فتثير الرحمة ، ولا محنقة فتثير البغض ، ولا مخطرة فتثير الفزع . ثم تصور هذه النقائص بمهارة ودقة ، وتستعين على تقوية هذه الصورة بالمفارقات والمفاجآت لتكون مثاراً للاستهزاء والضحك . ولا ريب أنه كان أجدر بنا وأنفع لنا أن نقابل عيوب النـاس بالرثاء الأخوى والنظر الفلسفي بدلا من هذه الضحكة الهازئة ، ولـكنهم وجدوا أن أقرب الطرق وأنجع الوسائل أن يستخدموا فساد بعض الناس فى إصلاح فساد آخرين ، كما تستخدم ذبابة الحجر من المـاس فى صقل المـاس نفسه . وإصلاح العيوب بالعيوب هو غاية الملهاة . ومن الناس من يفرق بين الملهاة والمأساة بكيفية الأشخاص وكمية العواطف ، فيقولون إن أشخاص المأساة من طبقة الخاصة ، وأشخاص الملهاة من طبقة العامة ، وإن درجة العواطف فى الأولى قوية وفى الأخرى ضعيفة ، وذلك فرق لا يميز ولا يوضح ، لأن الآلهة والملوك قد يتخذون فى بعض الأحيان أضاحيك كما ترى فى رواية (أمفتريون) **Amphitryon** لموليير ، ولأن اليأس القاتل الذى

استولى على بخيل موليير حينما فقد خزانة ماله ، لا يقل فى درجته وشدته عن يأس فيلوكتيت[١] سوفوكليس حينما خطفوا منه سهام هرقل

إن النوازل الفادحة والمهالك الجائحة والعواطف الخارقة مزايا المأساة ودلائلها ، ولكن المنافع الخاصة والأخلاق العامة والعيوب الشائعة كيان الملهاة وخصائصها . فالأولى صورة من التاريخ ، والأخرى صورة من المجتمع ؛ والرذيلة لا تدخل فى باب الملهاة إلا وهى مضحكة محتقرة . فإذا كانت ممقوتة مضرة دخلت فى باب المأساة . فموليير جعل المنافق المحتال شخصاً مضحكا فى (ترتوف) ، وشكسبير جعله شخصاً محزناً فى (چلوسستر) ، وذلك بالطبع راجع إلى طبيعة النفاق والحب فى الحالين

سبب الضحك في الملهاة : سبب الضحك هو خطأ حقيقى أو ادعائى لا ضرر منه ولا تبعة له . فنحن إنما نضحك إذا لحظنا بين الشىء و بين الواقع اختلافا لا يكون فيه مضرة لأحد

فالرجل المفلس الذى يظن نفسه كفؤاً لأن يعلم الناس جمع الثروة ، والشيخ المتهدم الفانى الذى يتصابى في مشيته و يتظرف فى لهجته ، يبعثان على الضحك و يستوجبان السخرية ، لأنهما يريان الأشياء على غير حقيقتها . والدمامة فى ذاتها ليست مضحكة ، و إنما تصبح كذلك إذا ظن الدميم نفسه جميلا ، أو رجا أن يظنه الناس كذلك . ولهذا السبب نفسه نضحك من اريجون بخيل موليير حين يطبق على خزانته ما يقوله له ڤالير عن ابنته ، وكذلك نضحك من (مينالك) للابروبير حين أخذ نعله وهو يحسبه كتاب القداس ، كما حدث لأحد إخواننا من المعلمين الكهول إذ وضع « دفتر التحضير » فى شباك المرحاض بجانب قطعة بالية

---

(١) فيلوكتيت مأساة شهيرة لسوفوكليس ، وعلم على بطل من أبطال طروادة التابهين أوصى إليه هرقل عند موته بسهامه المسمومة . وبينما هو فى طريقه إلى طروادة جرحه سهم منها . ونغل الجرح فسطعت منه ريح منتنة لا تحتمل . فبرم به القوم وخلفوه وحده فى جزيرة لمنوس فلبث فيها عشر سنين . فلما أعلنت الآلهة أن طروادة لا تؤخذ إلا بسهام هرقل عاد إليه أوليس وديوميد يبحثان عنه فيها ، فلما لقياه خطفا منه السهام وعادا إلى طروادة

من قفة خوص ، ولما قضي أمره سها فأخذ (البرش) بدل الدفتر ، ودخل به الفصل فكركر التلاميذ فى الضحك من هذا السهو الغريب

على أن حدوث السهو أو الخطأ من إنسان لا يكفي فى حدوث الضحك ، بل لا بد أن نلحظ ذلك الخطأ منه ، وندرك التباين بين فكرته عن الشيء و بين حقيقة ذلك الشيء نفسه ؛ فاذا اتفق أن أحد الناس لم يفطن إلى هذا الخطأ لفتور ذهنه أو قصور علمه بقي جاداً لا يضحك ولا يبتسم . وذلك سبب ما نرى من أن الشيء يضحك بعض الناس ولا يضحك البعض الآخر . ولا يلزم أن يكون الخطأ المضحك حقيقياً ، بل يكفى أن نراه نحن كذلك ، أو يتظاهر المضحك بأنه غلط في شخص أو شيء . والمازح إذا أراد أن يمزح فانما يدعى الحماقة والسذاجة وهما مصدر السهو والخطأ . كذلك يجب ألا يكون لهذا الخطأ تبعة محزنة ولا نتيجة مشئومة كما ذكرت من قبل ، و إلا أثار الرعب والاشفاق ، بدل أن يثير الجذل والضحك . فميروب حين أخطأت فى ولدها فظنته قاتلاً وأرادت أن تقتله لم يضحكنا ماتفعل ، و إنما ملأ قلو بنا رعباً وخشية . والمتكبرون لا يضحكون من أنفسهم إذا أخطأوا ، لأنهم يجدون فى هذا الخطأ جدعاً لكبرهم و إهانة لصلفهم فيتألمون

ومنشأ الخطأ الذى يولد الضحك إما نقص فى الخلق ، و إما ضعف فى الذكاء ، و إما ظروف خارجة عن شخص المخطئ . والخطأ يستتبع فى أكثر الأحوال أقوالاً وأفعالاً تخالف المرعىّ من العادة أو العرف أو القوانين أو الذوق ؛ وتلك هى السمات التى تحدد لك أخلاق الملهاة . ففى ملهاة (المتوحش) لموليير تجد كل ما يقوله (ألسِيسْت) و يفعله مناقضاً للعادات الجارية ، لأنه فقد قوة الحكم على الأشياء ، فبالغ فى تقدير الفضيلة إلى حد أن يرى فيما أجازه العرف وأمضاه خطورة ليست فيه

أنواع الملهاة : الملهاة ثلاثة أنواع : وهى الملهاة الاشكالية (La comédie

d'intrigue) وتؤلف من الحوادث المضحكة الغريبة المتشابكة المعقدة التى تأخذ على المشاهد أنفاسه وتملك حواسه ، حتى تنتهى بحل مرغوب غيرمتوقع . فالحوادث روحها وقوتها ؛ أما وصف العادات ، وتصوير الأخلاق ، فهما فى المحل الثانى منها ، كملهاة المريض الواهم ، والطائش ، والحضرى الشريف لموليير

والملهاة الاجتماعية (Ta comédie de moeurs) ، وتؤلف من الهزؤ بخبال الناس وسخف المجتمع ، ومن تصوير ما أحدثته العادات السيئة فى الأخلاق من تشويه ومسخ ، وذلك فى طبقة خاصة وعصر معين . و يجب أن يكون كل شىء فيها مهيئاً ليظهر مع غيره عيباً من عيوب الاجتماع . فالحوادث تختار عن قصد لبلوغ هذه الغاية ، والظروف ترتب بدقة لأحداث هـذا الأثر ، والفرد يكبر و يعظم حتى يتضمن الجنس بأسره ، والحوار يجرى على طريقة تبرز فكرة المؤلف واضحة فى كل خطاب وجواب ، كالمتحذلقات السخيفات لموليير ، ونصف العالم ، ومسألة النقود ، والأب المبذر ، لاسكندر دوماس الإبن

والملهاة الخلقيــة (La comédie da caractére) وهى تهاجم العيــوب والنقائص المسيطرة على الأخلاق فى كل زمان ومكان ، ونزعتها إلى الافادة والامتاع أقوى منها إلى السخر والإضحاك ؛ كالبخيل ، وترتوف ، والمتوحش لموليير . وهذا النوع أنفع الأنواع الثلاثة وأقواها وأصعبها . فاما أنه أنفع ، فلأنه يرجع إلى مصادر العيوب وأصولها فيهاجمها فى مبادئها ومناشئها . وأما أنه أقوي ، فلأنه يقدم إلى الناس المرآة فيخجلهم من صورهم و يضحكهم من أنفسهم . وأما أنه أصعب ، فلأنه يطلب من المؤلف دراسة عميقة للأخلاق ، و بصيرة نافذة فى الملاحظة ، وخيالاً قو ياً ليجمع شتات الملحوظات الـكثيرة فى نقطة واحدة

هذه هى أنواع الملهاة الثلاثة دون أن نعد منها تلك الأنواع التى تعتمد فى الأضحاك على النـكات اللفظية ، أو المواقف الخليعة المجونية ، فانها بضاعة الأذهان الـكليلة والأذواق السقيمة ، ولها مع ذلك اسم غير هذا الاسم وموضع غير هذا لموضع . على أن هناك نوعا رابعاً هو أسمى من تلك الأنواع وأقوى : ذلك هو

الملهاة المختلطة التى تستوعبها جميعاً ، فتجمع إلى هزل المواقف هزل الأخلاق والعادات ، فترى فيها الأشخاص مدفوعين بضعف عقولهم وأمراض قلوبهم إلى أن يقفوا مواقف مخزية تعرضهم إلى سخر المشاهدين واحتقارهم ؛ كالموقف الذى وقفه أرباجون بخيل موليير مع ولده حينما أقبلا يتعاملان بالربا دون أن يعرف أحدهما الآخر ، فكانت مقابلة الأب المرابى والابن المبذر من سخريات الحياة وغرائب الأمور

ماذا يجب فى عمل الملهاة : إن الغرض الذى يتوخاه واضعو القواعد للعمل الروائى هو التقريب بين الافتراض والحقيقة . وأقوى الوسائل إلى هذا التقريب هي قاعدة الامكانية . ولما كان عمل الملهاة منتزعاً من العادات المألوفة والأخلاق المعروفة والنكتة الحاضرة ، كان بعده عن الحقيقة ومخالفته للواقع أمراً سهل الملاحظة صعب الاحتمال . لذلك وجب أن تراعى القواعد فى الملهاة مراعاة شديدة ، وعلى الأخص وحدة العمل ، واستمرار الخلق ، وسهولة الأسلوب ، و بساطة التعقيد ، وطبعية الحوار ، وصدق العاطفة . وقوة الفن فى إخفاء الفن ، بحيث يكون كل ما يحدث ويقال على المسرح صورة ساذجة للمجتمع حتى ينسى المشاهد أنه في مشهد من مشاهد التمثيل ، لأن الصورة إذا رسمتها يد عاجزة اتجه فكرك فيها بعد النظرة الأولى إلى الرقعة والألوان والأطار ، قبل أن يتجه إلى التدوير والنتوء والبعد

الملهاة فى خلال القرون

أول مانال الملهاة الأغريقية من العناية كان فى صقلية . وكانت يومئذ مقصورة على تصوير العادات العامة دون تلميح إلى السياسة . وكان عميدها فى هذا القطر إبيكارم (٤٥٠ ق م) . فلما انتقلت إلى أثينا تقلب بها الزمن فمر بها على أدوار ثلاثة : دور الملهاة القديمة ، ودور الملهاة الوسطى ، ودور الملهاة الحديثة . فالقديمة تمتاز بكثرة النقد الشخصي الصريح ، فتسمى الأشخاص وتعين الحوادث .

وكانت تستمد موضوعاتها من الوقائع اليومية ، وتتمتع بالحرية المطلقة فى مهاجمة العظماء . والوسطى ظلت كتلك تهاجم أشخاصاً معينين ، ولـكنها عفّت عن ذكر أسمائهم ، وأخذت تمثل أنماطاً من الناس وصوراً من الأخلاق . وأما الحديثة فلم تطلب الجاذبية والتشويق في الحوادث اليومية والأهاجى الشخصية ، وإنما طلبتهما فى تعقيد العمل الروائى ، وتصوير الأخلاق العامة . وأشهر من عالج الملهاة القديمة أرسطفان (٤٥٠ — ٣٨٧ ق م) وقد كان معروفاً بصفاء الأسلوب ومرارة الهزل وشدة الوطنية . غير أن مناظره كانت خليعة فاحشة . أما الملهاة الوسطى والحديثة فلم يؤثر منهما غير قطع منثورة مشتتة حتى سنة ١٩٠٧ ، فعثروا على ملهاة تـكاد تـكون كاملة ، وهي ملهاة التحكيم لميناندر

وكان للملهاة عند الرومان من العناية والحظ ما لم يكن للمأساة . فقد نبغ فيها كثير منهم ، أشهرهم (بلوت ٢٢٧ — ١٨٣ ق م) وقد سار على نهج إبيكارم ، إلا أنه عرف بسرعة العمل الروائى ، ونشاط الحوار ، دون تصوير للعادة ولا تحقيق للخلق . ثم (تِيرَانْس) (١٩٢ — ١٥٩ ق م) ، وقد قلد ميناندر ، وامتاز فى هزله بالحرارة والأناقة والأدب وتنوع الأخلاق والصدق فى وصفها

ثم هجرت الملهاة فى القرون الوسطى ، وخلفتها فى الشهرة والذيوع الرواية الرمزية الخلقية (Moralités) والملهاة العامية (Farce) ، والأحموقة (Sotise) فلم يدب فيها دبيب الحياة إلا فى القرن السادس عشر . فعادت إلى الظهور فى ثوب الملاهى الأغريقية والرومانية ، غير أنها كانت مصبوغة باللون الحديث ، مطبوعة بالطابع الفرنسى . وما زالت الملهاة تتردد بين الـكساد والنفوق ، وتترجح بين الهبوط والصعود ، حتى جاءها موليير (١٦٢٢ — ١٦٧٣) فأقرها فى نصابها ، وشرع السبيل إلى كتابها ، وطبعها بطابع الملاحظة القوية والحرارة القلبية والذوق السليم . وقد عالج موليير أنواع الملهاة المختلفة بالنظم والنثر : فله غير الملاهي المجونية والاشكالية ، ملاهٍ اجتماعية : كالمتحذلقات السخيفات ، والنساء العوالم ، والحضرى الشريف ؛ وملاه خلقية ، كترتوف ، ودون چوان ، والمتوحش ، والبخيل

كان موليير يتناول العيب أو الحمق وهو فى عنفوانه فيصور منه مناظر طبيعية صادقة ، ثم ينتهى من هذا التصوير ببيان عواقبه الوبيلة على صاحبه وعلى المتصلين به . فتصوير العيوب هو أكثر ما فى ملاهى موليير . أما التعقيد الروائى فواهٍ ضعيف ، والحل فى جملته يعوزه الامكان والمنطق ، إذ ليس نتيجة طبيعية لحوادث العمل . ثم ذهب موليير وأعقبه رِنْيَار (٦٥٥ — ٧٠٩) فكتب طائفة من الملاهى الاشكالية كالمقامر ، والذاهل . ولكن أخلاق أشخاصه ليست محددة الرسوم ، وإنما ملأها بالنكات المضحكة ، حتى قال فيه (جوبير) (رنيار يهزل هزل الخدم ، وموليير يمزح مزاح السادة) .

ومر القرن السابع عشر ، ولم يشتهر فى الملهاة غير هذين الكاتبين . ولما جاء القرن الثامن عشر ظهرت فيه طائفة من الملاهي الجيدة . كملهاة تركاريه (Turcaret) أو المالى ، للكاتب لُساج (١٦٩٨ — ١٧٤٧) فضح بها حديثى النعمة من المثرين ؛ وحلاق أشبيلية ، وزواج الفيجارو لبومارشيه (١٧٣٢—١٧٩٩) وهما ملهاتان قويتان ، إلا أنهما لم تراعيا حقوق الأسرة . ثم المسارّات الباطلة ، والوصية ، والتجربة ، لماريڤو (١٦٨٨ — ١٧٦٣) وهى ملاهٍ عنى فيها كاتبها بتفصيل الدلال وتحليل الحب ، دون العناية بتصوير الأخلاق ووصف العادات . ثم اشتهر القرن التاسع عشر بنخبة من الملاهى القيمة لطائفة من نوابغ الكتاب . كبيكار (١٧٦٩—١٨٢٨) ، وسكريب (١٧٩١ — ١٨٦١) ، ولابيش (١٨١٥ — ١٨٨٨) ، وأوجييه (١٨٢٠ — ١٨٨٩) ، واسكندر دوماس الابن (١٨٢٤ — ١٨٩٦) ، وڤيكتوريان ساردو (١٨٣١—١٩٠٨) . وقد كان النوع الغالب على هؤلاء الكتاب هو الملهاة الاجتماعية (Comédie de moeurs) مشوبة بالمذهب الطبيعي ؛ فقد أخذ أوجييه ودوماس يقللان فيها من تعقيد اسكريب ، وجاء هنرى بيك (١٨٣٧ — ١٨٩٩) مؤلف (الغربان) فمحا التعقيد وتوخى بساطة العمل وسذاجة الأسلوب . ثم انقلب المذهب الطبيعي من بعد هؤلاء إلى مذهب المسرح الحر ، وهو مذهب سطحى الفكرة خامد الحركة ، يهزأ بالقواعد المسرحية ، ولا

يتقيد بالعمل الروائى ، و إنما يكتفى بتكثير المناظر المضحكة ، وتصريف الحوار فى مختلف النكات المستطرفة الحديثة . ولم يدم هذا المذهب الخليع إلا قليلا ، ثم أودى به إسرافه وتهوره . وظلت الملهاة الاجتماعية أو الجدية أو المبكية تسير مع الزمن ، وتتطور مع أهله ونظمه ، حتى حلت محل الدرامة الابتداعية (Le drame romantique) وأصبحت اليوم موضوع المسرح الحديث كما سنبينه عند الكلام فى الدرامة

تلك حال الملهاة فى فرنسا . أما حالها فى إيطاليا فقد ظلت خافتة الصوت ضعيفة الأثر قليلة النجح حتى القرن الثامن عشر . فما كان يظهر منها قبل ذلك العهد إلا نوع غير مسطور ، يرتجله الممثلون تبعاً لخطة مرسومة من قبل . فلما نبغ الكاتب (جولودينى ١٧٠٧ — ١٧٩٣) وهو عند الايطاليين كموليير عند الفرنسيين ، أسس قواعد الملهاة ونهج سبيلها لبنى قومه

وأما فى اسبانيا فملهاتها الوطنية كانت ملهاة المعطف والسيف (Comédia di capa a espady) وهى نوع من الرواية المنزلية ، بطلها دَعىٌّ من أدعياء الشجاعة الذين يسمونهم ما تامور matamore (أى قاتل العرب) لأن الرجل من هؤلاء كان يملأ ماضغيه فخراً بكثرة ما قتل من العرب كذباً وادعاء . وكانت عنايتهم فى هذا النوع بتعقيد الحوادث أشد من عنايتهم بتصوير الأخلاق . وأشهر تلك الملاهى : الطاحون ، وكلب البستانى ، للوبى دى ڤيجا (١٥٦٢ — ١٦٣٥) ؛ وساخر أشبيلية ؛ ونديم بطرس ، لجبريل تلز ؛ والحقيقة المريبة لرويزدا لركون (١٦٣٩) وهى التى استمد منها موليير أخلاق ملهاة (الكذاب)

وأما فى انجلترا فلم ينبغ فى الملهاة غير شكسبير (١٥٦٤ — ١٦١٦) فقد كتب : (ثرثارات وندسور الفرحات) ، وجعجعة ولاطحن (Much ado about nothing) ، وتيمون ، الخ ؛ وهذا كل ما تجده من الملهاة الأصيلة في الأدب الانجليزى . أما غيره فقد اكتفى باقتباس الملاهى الفرنسية أو تقليدها

وأما فى ألمانيا فلم ينفق فيها غير الملهاة العامية فى ألعاب (المرفع) ، وهو نوع

من التمثيل المضحك البذئ . أما الملهاة الأدبية فلم يؤثر عن الألمان منها إلا شئ قليل القيمة عديم الأثر ، على رغم ما نال كوتزيبو وإمرْمَان ، وبْلُوم ، وبِينِدِيكْس وهَكْلِنْدَرْ من الفوز

تحليل موجز لأشهر ملاهي موليير

كانت الملهاة قبل موليير تعتمد على قوة المواقف بدلا من تصوير العواطف ، وعلى المضحكات الخيالية بدلا من المضحكات الطبيعية ، وعلى أسماء الأجناس بدلا من أسماء الأشخاص ، وعلى العمل الخارق المستحيل بدلا من العمل الواقعي الممكن؛ فكانت خليطاً مبهماً من الأسماء ، ومكارم ساقطة من السماء ، وعفواً فى موضع الانتقام ، ومزيجاً غريباً من التقاليد الأغريقية والرومانية والاسبانية والايطالية . فجاء موليير فخلق الملهاة الفنية الحقيقية لجميع العالم ، ولذلك نكتفى بأن نحلل بعض ملاهيه نموذجاً لبناء الملهاة ، وتقسيم فصولها ، وتدبير عملها ، وتدريج جاذبيتها

المتوحش Le misanthrope

المتوحش صورة لرجل كريم غالى فى الصراحة والتشدد حتى كان موضع الهزؤ والسخرية ، وهى من الملاهى الخلقية التى لا وجود للعمل الروائى فيها . أهم أشخاصها : ألِيسْت المتوحش ، وهو خطيب سليمين ؛ وفيلنت صديق ألسست ، وهو رجل لطيف المعاشرة إلا أنه مفرط المزاح ؛ وسليمين فتاة أرملة تسعى إلى الاعجاب من طريق الزهو والصلف ؛ وأورُنت حبيب آخر لسليمين ؛ واليانت بنت عم سليمين ؛ وآكاست وكليتاندر مركيزان ؛ وأرسيونيه صديقة سليمين . وقد وقعت حوادثها فى باريس فى قصر سليمين

الفصل الأول : ألسست وصديقه فيلنت فى قصر سليمين ينتظران خروجها عليهما ، وفى أثناء ذلك يؤنب ألسست صديقه فيلنت على أنه لقى رجلا في عرض الشارع لا يكاد يعرفه ، فبالغ فى تحيته و إكرامه . فهو يقول له : إن مثل هذا العمل لا يزكو بالحر ولا يتسع له العذر . وفيلنت يجيبه فى مداعبة ورفق : إن المرء ما دام فى الناس مقضيٌّ عليه أن يسايرهم بالمصانعة ، و يعاشرهم بالموادعة ؛ والحياة تحب التظرف ، والعقل يكره التطرف . ولـكن ألسست مسرف في بغض الناس فلا يستمع له ، حتى أن له قضية منظورة فى المحكمة لا يفكر فيها ولا يشغل باله بها اعتماداً على ظهور حقه ، بل يتمنى أن يخسرها لتهيء له أسباب السخط والحفيظة على ظلم الإنسان . على أنه بالرغم من انقباضه واستيحاشه يحب فتاة أرملة تدعى سليمين ، ولـكنه يعترف بدلالها وخلاعتها ، ويأسف لأنها تستقبل فى بيتها كثيراً من الخطاب والأحباب ، وهو لذلك يريد أن يستطلع رأيها فى هذا الموضوع . ويدخل على الصديقين في هذه الساعة أورنت — وهو خطيب آخر لسليمين مولع بقرض الشعر — فينتظرها معهما . وفى أثناء ذلك يرجو منهما أن ينشدهما قصيدة من نظمه ، فيستحسنها فيلنت و يستهجنها ألسست ، ولـكنه يمسك على ما فى نفسه منها ، ثم يُلَمِّح بما فيها من المآخذ ، و ينتهي به الأمر إلى التصريح بأنها سخيفة ركيكة ، فيخرج الشاعر غضبان يتوعد . و يقول فيلنت لصديقه وهو يحاوره : هاك خصومة جديدة جلبتها على نفسك بافراطك فى الصدق وغلوك فى الصراحة

***

الفصل الثانى : (بهو سليمين والغيبة) . يلقى ألسست سليمين فيلومها على خلاعتها ، و يريدها أن تصرح له بحقيقة حبها ورغبية قلبها ، فيقطع عليهما الحديث قدوم (آكاست) و (كليتاندر) ، ثم (اليانت) و (فيلنت) فيأخذون مجالسهم و يخوضون فى أعراض الناس ، وتجيد سليمين وصف النفوس اللئيمة ، فيعجبون بها و يصفقون لها . ولـكن ألسست ينكر ذلك منها ، ولا يجرؤ على مجابهتها

بالانــكار ، فتنفجر مراجل غضبه على المراكيز لتصويبهم رأيها . فإذا ما تساير الغضب عن وجهه عاد إلى سليمين يسألها أن تعلن من اختارته من الخطاب ، ولــكن شرطياً يقتحم الباب فجأة ويدعوه إلى المحــكمة للفصل فى الخصومة التى بينه وبين أورنت

* * *

الفصل الثالث : (خبث الرياء وعبث الدلال) كذلك المركيزان آكاست وكليتاندر يريدان سليمين على أن تعلن من اختارته منهما . وتقبل (أرسيونيه) صديقة سليمين فيخرج المركيزان وتختلى الصديقتان فتتبادلان السباب فى أسلوب المناصحة : تحــكي أرســيونيه لسليمين فى لهجة مرة ما يرميها به الناس فى الأندية والمجامع من الخلاعة والتهتك ؛ وتحــكى سليمين لأرسيونيه ما يتقوله الناس عليها من المراءاة بالحشمة وهى داعرة . ويدخل عليهما ألسست فتخرج سليمين لتــكتب رسالة وتتركه مع أرسيونيه فتنتهز هذه الفرصة لايغار صدر ألسست على سليمين فتريه أنه مخدوع وأنها خادعة ، وتعده أن تقيم له على خيانتها إياه الدليل

* * *

الفصل الرابــع : (رسالة سليمين) يأتى فيلنت فيعلن أن الخصومة بين ألسست وأورنت قد انتهت بالصلح . ويدخل من بعده ألسست وهو ينتفض من الغضب ، وفى يده كتاب غرام من سليمين إلى أورنت جاءته به أرسيونيه دليلا على خيانة خطيبته فيقول : آه ! لقد خاب الرجاء ، وضاع الأمل ، وظهرت الخديعة ، وبان الغدر ! فتترضاه سليمين بالدهاء ، وتفثأ غضبه بالملاطفة ، ويجرى بينهما الحديث ، ولــكن خادمه يأتى مسرعاً إليه ينبهه إلى أن شرطياً جاء يقبض عليه فى خصومة

* * *

الفصل الخامس : (المقاطعة) يخسر ألسست قضيته التى أهملها فينحى باللوم

والسخط على فساد الحياة ولؤم الناس . ويعثر أكاست وكليتاندر على رسائل لسليمين فيقرآنها على ألسست ويستيقنون جميعاً بأنها تخونهم وتخدعهم . وينصرف عنها المركيزان ويبقى ألسست مقيداً بسلاسل هواها ، فيعدها بالعفو عما سلف إذا رضيته زوجاً وعاشت معه في خلوة الريف ، فترفض طلبه . فييأس المتوحش ويعتزل الناس وهو يقول :

وفى الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متعزل

ملحوظات على الرواية : الفصل الأول آية من آيات الفن ، فقد عرض فيه المؤلف فى حوار قوى على لسان فيلنت وألسست أسماء الأشخاص الأصليين وأخلاقهم ، وذكر غضب ألسست وغرامه ، وبرودة قلب فيلنت ، وخلاعة سليمين ، وإخلاص إليانت ، ورياء أرسيونيه الخ . أما التعقيد فيؤخذ عليه ضعفه وبطؤه ، إلا أن العمل كاف وبسط الأخلاق متدرج . والحل يعيبه بعض النقاد بالنقص من غير حق . فإن سليمين جوزيت على خلاعتها وخبها بأن هجرها خطابها جميعاً . وألسست اعتزل العالم ، والمركيزان ذهبا يعرضان زهوهما الأجوف فى مكان آخر ، وفيلنت واليانت يستعدان لحفلة الزفاف

البخيل L'avare

موضوعها وصف البخيل . وأهم أشخاصها : أرباجون البخيل أبو كليانت وإيليز وعاشق مريان ، وكليانت بن أرباجون وحبيب مريان ، وإيليز بنت أرباجون وحبيبة ڤالير بن أنسلم ، ومريان بنت أنسلم وحبيبة كليانت ومحبوبة أرباجون ، وأنسلم أحد الأغنياء وأبو ڤالير ومريان ، ومترچاك طباخ البخيل وسائقه ، وفرسين امرأة محتالة ، ولافيش خادم كليانت ، وسيمون سمسار . وقد وقعت حوادثها فى بيت أرباجون بباريس

الفصل الأول : (كنز أرباجون ومشروع زواجه) يتنكر ڤالير حبيب

إيليز ، ويقيمه البخيل وكيلا على بيته ، فيعلن إلى ابنته غرامه ، ويشكو إليها بثه ، فتعده بالزواج . ويدخل كليانت فيفضى إلى أخته بحبه لفتاة فقيرة شريفة تدعى مريان . ويشكو إليها عجزه عن مساعدتها لبخل أبيه ، فهو يبحث عن مراب يقترض منه ما يصلح به حالها . ثم يدخل أر باجون البخيل وهو يشاجر خادمه (لافيش) فى عنف ويتهمه بالسرقة ، فيقرره ويعزره ويبحث فى جيبه ومطاوى ثوبه ثم يطرده ، وهو لا يتحرج أن يعامل ولديه معاملة العدو ، ويتهمهما بالتبذير . وحينما يريد الولدان أن ينبئاه بمشروع زواجيهما يفاجئهما هو بأنه عقد العزم على الزواج من مريان ، وأنه فكر فى مستقبل ولديه فخطب لكليانت أرملة غنية ، ولإيليز أنسلم المثرى ، لأنه قبل أن يتزوج منها من غير مهر تسوقه إليه . ثم هو لا يقبل جدلا ولا يريد مشورة . ويدخل ڤالير فيتخذونه في الموضوع حكما

***

الفصل الثانى : (ربا أر باجون) يريد كليانت أن يقترض خمسة عشر ألف فرنك فيجدها له السمسار سيمون بشروط فادحة وربح خمسة وعشرين فى المائة . ويقبض منها كليانت اثنى عشر ألف فرنك عينا ، ثم يأخذ بباقيها مجموعة من الأثاث البالى . على أن أغرب ما فى المسألة أن السمسار يطلب هذا القرض من أر باجون ، فيقف الابن أمام الأب موقفاً غريباً يتبادلان فيه ألفاظ التقريع على بخل أحدهما وتبذير الآخر ، فلا يخرجهما من هذا الموقف الحرج إلا دخول (ڤرسين) المحتالة تعلن إلى أر باجون أن أم مريان قبلت أن تزوجه من ابنتها ، وهى تطلب منه مقداراً من المال يسيراً تستعين به على كسب قضية لها فى المحكمة ، فيبادر إلى الخروج قائلا : آه ! إن أحد الناس يدعونى ...

***

الفصل الثالث : (إعداد المأدبة) دعا أر باجون أنسلم وابنته مريان إلى العشاء . فهو يوزع العمل على خدمه : فيأمر كلود أن تنظف البيت ويحذرها أن تحك

الأثاث بقوة مخافة أن يبلى ، ويخصص (براندافوان) و (لامرلوش) للشراب ، وينهاهما أن يقدماه إلا إلى من به ظمأ شديد ، ويوكل إيليز بملاحظة المائدة ، ويأمر الطاهى چاك أن يهيئ الطعام بثمن زهيد . ولكن المترچاك يؤدى عمل الطاهى وعمل الحوذى معاً ، فهو باعتباره الأول يطلب مالاً كثيراً ، فيغضب أرباجون ويرشده إلى صنع المآكل التي تصد النفس وتميت الشهوة ، ويرفض باعتباره الثانى أن يشد الخيل إلى العربة ، لأن الجوع قد أضناها والتعب قد أنهكها ، ويلوم سيده على شحه القبيح فينهال عليه البخيل ضرباً بهراوته

***

الفصل الرابع : (سرقة الكنز) يعثر الخادم (لافيش) على كنز سيده البخيل مدفوناً فى الحديقة فيأتى به إلى كليانت . ويحاول الابن أن يحول بين الأب وبين زواجه من مريان ، فيرميها عنده بالخلاعة والجفاء والغباوة ؛ ويرتاب الأب فى نصيحة ابنه ، فيتظاهر بأنه يريد أن يزوجه منها حتى يحمله على الاقرار بحبه إياها ؛ فتثور ثائرة البخيل ، ويلوح له بالعصا ، ويحاول أن يصده عن حبها فيأبى كليانت فيخرجه الأب من ميراثه ويلعنه ، ثم يفتقد الكنز فلا يجده ، فينسي مشروعاته الجميلة ، ويصيح بملء صوته : يالى من اللص ! يالى من القاتل ! يالي من السفاك ! ثم يفزع إلى القضاء يريد أن يشنق كل الناس ، حتى إذا لم يجد كنزه شنق نفسه . وهذا الموقف من أبدع مواقف الرواية

***

الفصل الخامس : (وجود الكنز) يحضر رجال الشرطة فيسألون (الأسطا چاك) فيتهم الوكيل ڤالير . ويدخل الوكيل فيشهر به أرباجون ويقول له : أريد أن تخبرنى عن المكان الذى خطفتها منه ، فيظن ڤالير أنه يكلمه عن إيليز فيجيبه : إنى لم أخطفها ، ولا تزال عندك فى منزلك . ويستمر هذا الخطأ بينهما طويلا ، ثم ينتهى بأن يبوح ڤالير بحبه إيليز ، ويدخل حينئذ أنسِلم فيعرف ابنه ڤالير

وابنته مريان ، وقد فقدهما منذ ست عشرة سنة . ثم يقترح أن يتزوج ڤالير من إيليز وكليانت من مريان ، فيقبل البخيل على شرط أن يردوا إليه كنزه ، وألا يغرم صداقاً إلى ولديه ، وأن يفصلوا له ثوباً جديداً يوم الزفاف . وتنتهي الملهاة بقول أرباجون : ولنذهب لنرى كنزى العزيز !

***

هذه الملهاة متقنة محكمة ، فحركة العمل فيها سريعة قوية ، والأخلاق تبدو ظاهرة جلية ، والحوار طبيعي حى يملك الذهن ويسترعى الأسماع . ولكنهم يأخذون عليها أن الموضوع محزن وأن الحل ضعيف

النساء العالمات Les femmes savantes

موضوعها تحذلق النساء وتركهن تدبير البيوت ، واشتغالهن بالفلسفة والحساب والفلك . وأهم أشخاصها : كريزال وزوجته فيلامنت ، وابنتاه أرماند وهنريت ، وأخوه أريست وأخته بيليز وخادمته مارتين ، ثم كليتاندر حبيب هنريت ، وتريسوتين أحد الأذكياء وڤاديوس أحد العلماء . وقد وقعت حوادثها فى منزل كريزال بباريس

الفصل الأول : هنريت ترغب فى الزواج من كليتاندر ، ولكن أختها أرماند المتحذلقة تنصح لها أن ترفض هذا الزواج وتعكف على دراسة العلم فان ذلك أحق بالمرأة اللبقة الذكية ، وتضرب لها المثل بأمها وخمولها فى الأندية والمجامع لجهلها ، فتتهمها هنريت بالغيرة وتناقشها فى الموضوع بحضرة كليتاندر ، فيفصل في هذه المسألة بتصريحه أن الدكاترة من النساء لا يلائمن ذوقه ، وإنه يفضل أن تكون المرأة مستنيرة فاهمة ، لا متشدقة عالمة . هو إذن يختار هنريت ، ولكنه لا يجرؤ على مكاشفة أمها فيلامنت بحبه لأنها مولعة بالمدعى تريسوتين ، وهو

يحتقره لادعائه وحذلقته . وتدخل بيليز فيستميلها إليه و يصارحها بأمره ، فتظن أن هذا الحب لها لا لغيرها

الفصل الثانى : يأخذ على نفسه أريست أخو كريزال أن يخطب هنريت لكليتاندر ، فهو يقول لأخيه : إن كليتاندر فقير من المال ولكنه غنى بالفضيلة . فيجيبه كريزال إلى طلبه ، ثم يذهب إلى زوجته يقنعها به . وفى تلك الساعة تطرد فيلامنت خادمتها مارتين ، لا لأنها كسرت وعاء أو سرقت إناء ، ولكن لأنها أهانت النحو والقواعد . و يضعف كريزال أمام امرأته فيقر هذا الطرد ، ولكنه يسخط كل السخط على حمق النساء العالمات ، و يختصر شكواه فى هذا البيت الجميل:

إننى أعيش بالحساء الجيد ، لا بالانشاء البليغ !

فاذا ما كلمها فى زواج هنريت من كليتاندر تأبى الإباء كله ، وتعلن إليه أنها ستزوجها من الشاعر الأديب تريسوتين . ويحرض أريست أخاه على المقاومة حتى يرفع عن كاهله نير هذا الظلم الفادح

الفصل الثالث : يقرأ تريسوتين للعالمات فلامنت وأرمان و بيليز موشحاً وأهجية من نظم الأميرة (أورانى) فيملك عليهن حواسهن وأنفاسهن ، إلا هنريت فتظل فارغة البال من كل ذلك . لم يكتب هؤلاء المتحذلقات شيئاً ، ولكنهن يردن أن يتعمقن فى العلوم ، و ينشئن أكاديمية لهن كأكاديمية الرجال . و يقبل المتفيهق ڤاديوس فيصفه تريسوتين للنسوة بأنه أعلم الفرنسيين باللغة اليونانية ، وأبرع الأدباء فى صناعتى النظم والنثر . و يبادله المتحذلقات صنوف التحية وضروب التعظيم ، ثم ينتقد ڤاديوس موشح الأميرة (أورانى) ، دون أن يعلم أنه من نظم تريسوتين ، فيتخاصم الرجلان و يتسابان بأفحش السباب . و يخرج ڤاديوس محنقاً يتحدى خصمه بقوله : « إنى أدعوك لمساجلتى فى النظم والنثر واللاتينية واليونانية » . وتعزى فيلامنت صديقها تريسوتين عن هذه الفضيحة بأن تقدم إليه ابنتها هنريت لتكون له زوجة ، و يصر كريزال على أن يزوج ابنته من كليتاندر

الفصل الرابع : تلتهب فيلامنت من الغيظ ، فتقسم أن تقطع زوجها عن عزمه ، وتنفذ إرادتها على هنرييت . ويلقى إليهما فى تلك الساعة كتاب من ڤاديوس يتهم فيه تريستون بالنفاق والطمع فى ثروة هنرييت ، فلا يضعضع ذلك من عزم فيلامنت فتبعث فى طلب المُوَثِّقْ (المسجل) ، ولكن كريزال يصمم على رأيه فلا يتقهقر

الفصل الخامس : تسخر هنرييت من تريسوتين ، وتريده على أن يرفض زواجها ، وأبوها يرغى ويزبد موغر الصدر على أمها ، ويقول إنى أريد أن أعلمها كيف تعيش . ولقد أرجعت مارتين إلي الخدمة على الرغم منها . وتدخل حينئذ فيلامنت وفى أثرها الموثِّق وتريسوتين . ويصل الأمر فى العقد إلى تسمية الزوج فتقول الأم : تريسوتين ، ويقول الأب : كليتاندر . فتغضب فيلامنت ، وتنتصر الخادم مارتين لسيدها فلا تزداد السيدة إلا عتواً وإصراراً . ويوشك كريزال أن يسلم الأمر إلى امرأته لولا أن يدخل أخوه أريست ، فيخبرهم بالكذب أن أسرتهم قد أفلست لخسرانها قضية كبيرة . فلم يكد يسمع تريسوتين النبأ حتى يدير لهم ظهره ويخرج فيظهر نفاقه وأثرته ، وينتهى الأمر بانتصار كريزال وتحقيق أمل كليتاندر

المأساة العصرية أو الدرامة

(Le drame)

كانت كلمة الدرام تطلق على جميع الأنواع التمثيلية ، حتى خصصها المحدثون بنوع جديد عَرَّفه قاموس المجمع العلمى الفرنسى بأنه « قطعة مسرحية نثرية أو نظمية تخلط المأساة بالملهاة ، وتبرز الموضوع الجدى فى المعرض الفكه ، وتقبل كل نمط من الأشخاص والأخلاق واللهجات » . وتكميلا لهذا التعريف نضيف إليه كلمة قالها « هجل » وهى : « أنها نوع وسط غير مستقر ، يُعنى بدقائق الحياة الداخلية ومشاكلها ، وصور الحياة الخارجية ومناظرها ، وتتميز من المأساة الاتباعية (Classique) البسيطة الساذجة بكثرة أشخاصها ، وغرابة حوادثها ، وتعدد مفاجآتها ، وتعقيد العمل فيها إلى حد الارتباك والغموض »

أما أرباب المذهب الابتداعى (Romantique) ومن قبلهم شكسبير فلم يكتفوا بتأليفها وتمثيلها ، وإنما وضعوا لها القواعد ، وشرعوا لها المناهج ، وقالوا إن الدرامة صورة صادقة مؤثرة للحقيقة ، بل هى الحياة نفسها : هى الهوى يعمل ويتكلم ويحكم ويفكر بصوت جهير أمام الجمهور السامع

إن المأساة لم ترد أن تتنزل عن أفق الأبطال والسراة والملوك ، والملهاة قصرت نفسها على وصف عيوب الأوساط ، أما الدرامة فهى أتم وأعم وأصح ، لم تفضل فريقاً على فريق ، ولم تؤثر طبقة على طبقة ، فهى تسوى بين الملوك والسوقة ، وتمزج البسمات بالعبرات ، وتستمد التاريخ والقصص والحكايات والخرافات ، لا تستثنى شيئاً ولا تحتقر شخصاً ، ولا تحصر نفسها فى ضيق القواعد والتقاليد ، فموضوعها الإنسانية بأسرها . أما اليوم فقد اختلفت على هذا النوع الأسماء والتعريفات لتشعب مناحيه ، وتعدد مذاهبه ، واتساع مجاله ، واختلاف أطواره ، فكان يسمى أولاً : الرواية الجدية الهزلية (Tragi-comiquc) ثم المأساة الحضرية (Tragédie bourgeoise) ثم المأساة الشعبية (Tragédie populaire)

ثم الملهاة الجدية (Comédie serieuse) ، وهم يطلقون عليها الآن اسم الدرامة الحديثة ، أو الدرامة فقط . ولا نجد أبلغ فى الكشف عن حقيقة الدرامة مما كتبه عنها زعيمها وابن بَجْدَتِها : ڤكتور هوجو فى مقدمة روايته (كروموِيل) نستعين بتلخيصه لك على شرح هذا النوع الطريف الذى يعدونه الآن أفضل الأنواع وأكمل الأشكال للتمثيل فوق المسرح الحديث ؛ لأنه باختياره الأشخاص من كل الطبقات ، وتفضيله التأثير فى الحواس على تحليل الشهوات ، كان أكثر أنواع المأساة ملاءمة للذوق الديمقراطى الغالب اليوم . قال هوجو ما محصله : النظارة أصناف ثلاثة : النساء والخاصة والعامة ؛ فالعامة يطلبون من الرواية العمل أو الحادث ، والخاصة يطلبون منها الخُلق أو الدرس ، والنساء يطلبن منها الشهوة والهوى . لأن العوام يبتغون من المسرح التهيُّج ، والخواص يبتغون منه التفكر ، والنساء يبتغين منه التأثر ؛ وغرض هؤلاء جميعاً اللذة : فالعامة تريد لذة النظر ، والخاصة تريد لذة العقل ، والمرأة تريد لذة القلب . ولكلٍّ منهم الحق فيما يبتغي ويريد . ومن ثم كانت روايات هوجو ثلاثة أنواع مختلفة : أحدها عامى سوقى ، والآخران شريفان رفيعان ، وفى ثلاثتها حاجة المسرح وكفاية الناس . فللعوام المأساة العامية (الميلودرام) التى تصف لهم الفظائع ، وللخواص الملهاة التى تصور لهم الأخلاق ، وللنساء المأساة التى تحلل لهن الأهواء . وربما تدخَّل بعض هذه الأنواع فى بعض ، فقد يوجد فى السوقة من يتذوق الجمال ويطلب الكمال ويغرق فى التخيل ، وفى السراة من يطلب غير الأدب لطف الشعور ، وفى النساء من تبتغى مع التأثر رياضة الذهن . فغرض الدرامة إذن هو تصوير الأخلاق بخلق الأشخاص وتمثيلهم على المسرح تبعاً لشروط مستمدة من الأدب والطبيعة ، وبث الأهواء والمنازع فى هؤلاء الأشخاص لبيان أخلاقهم وتوضيحها ، واستخراج الحياة الانسانية من هذه الأخلاق والأهواء التى تتصادم وتتلاحم ، فتنتج الوقائع الكبيرة والصغيرة ، والحوادث المحزنة والمضحكة ، التى تنطوى على لذة للقلب يسميها الناس منفعة ، وعلى عظة للعقل يسميها الحكماء حسن الخلق . فبان من ذلك أن الدرامة تأخذ

من المأساة تحليل الأهواء والشهوات ، ومن الملهاة تصوير الأخلاق والعادات . فهى الشكل الثالث من أشكال الصناعة الأدبية ، وهو أكبرها وأعمها ، لأنه يشمل الشكلين الأولين فيمزجهما ويشرحهما ، ولو لم يوجد شكسبير بين كورنيي وموليير فمد يسراه إلى الأول ويمناه إلى الثانى لبقى كل منهما بعيداً عن الآخر ؛ فبوجوده التقت الملهاة بالمأساة التقاء الموجب بالسالب فى الكهرباء ، فحدث من التقائهما شرارة هى الدرامة

ثم مضى هوجو بعد ذلك فى بيان حقيقة الدرامة من جهة الفلسفة التاريخية نحيلك عليه إذا شئت ، ونكتفى نحن هنا بما أجملناه من كلامه

فالدرامة إذن تقبل كل نوع ، وترتضي كل شكل ، مادامت تضمن التأثير فى المشاعر والخواطر والقلوب ، وهى تسلك لهذه الغاية أسهل الطرق وأقرب السبل . فلها فى الطفولة المعذبة ، والشيخوخة العاجزة ، والزّمانة المعدمة ، والكرم فى الأملاق ، والقحط واليأس ، مواقف قوية التأثير شديدة الروعة ؛ ولها فى المستشفيات والسجون والأحياء الفقيرة العاملة مسارح للرعب والرحمة ، ثم لها من البيان والتأثير مايغنى المؤلف الذى يعرضها للأنظار والأفكار عن تكلف الأداء وتجشم البلاغة

إن المصائب المنزلية ، والحوادث الاجتماعية ، لا تدهشنا حقيقة كما تدهشنا مصائب الملوك ومخاطر الأبطال وحوادث القصور ، ولكنها تؤثر فينا كل التأثير لاتصالها بنا واقترابها منا . وإذا كان أفضل الأنواع أمتعها للجمهور ، وأشدها أثراً فى الكثرة ، فان الدرامة تفوق المأساة بهذه المزية ، وتفضُل الأنواع جميعاً بقوة الجاذبية . وإذن يكون كورنيي وراسين وڤولتير قد جهلوا فن التأثير ، وسهروا الليالى الطوال فى البحث عنه فى الطبقات العليا ، والحوادث الكبرى ، وهو منهم على طرف الثمام لو نظروا فى الطبقة الدنيا وفكروا فى الحياة العامة . ولو كان هؤلاء حقيقة قد جهلوا قوة الدرامة وسهولتها ، فما بال الأغريق واللاتين لم يتوسلوا بهذه الوسائل القريبة إلي التأثير والجاذبية ؟ وما بال شكسبير وهو إمام الروائيين غير مدافع لم يختر موضوعاته من حياة الشعب ، وفضّل جرائم الملوك ونكباتهم على

جرائم السوقة ونكبات العامة ؟ الحق أن الأغريق كانوا يعلمون علم اليقين أن فى الناس من كبا به الجد فألقاه فى مراغة الذل والبؤس ، فأعسر بعد اليسر ، وذلّ بعد العز ، ولكنهم كانوا يجهلون أو ينسون أن الملوك هم أيضاً غرض لسهام القدر، وأن المرء مهما عظم قدره لا يعظم على النوائب ولا يكبر على الأحداث ، وأن خطوب الدهر لا تخص بفتكها طبقة دون طبقة ، فاستفادوا من المسرح هذا الدرس النافع والعظة البالغة . كذلك كانوا يعلمون أن فى الناس المأفونَ والشهوان والخبيث والمجرم ، ولكنهم كانوا يجهلون أن الملوك أيضاً فيهم الأفَن والشهوة والخبث والإجرام ، وأن نتائجها فيهم أفظع وأفجع منها فى السوقة ، فاستنتجوا من المسرح أن الشعب مأخوذ بجرائر الملوك فأخذوهم بالحزم وحسن السياسة ؛ بَلْهَ ما كان عليه النـاس فى الأزمان الخالية من تنزيه الملكية وتقديس البطولة وازدراء الشعب . فلما ابتُذلت أفنية الملوك ، وعلت كلمة الشعوب ، وغلب نظام الديمقراطية ، احتقر الناس مصائب الخاصة ، ورأوا أن الأهواء والأرزاء تنصُب فخاخها لكل الناس ، وأن الواقع فيها من أى طبقة ومن أى بيئة يصح أن يكون عبرة ونكالاً لغيره . حينئذ أخذ الكتاب يدرسون العامة ، ويُعلمون الجمهور بتحليل نفسه وتعليل جرمه ، ويثقفون خلقه بتصوير نفسه ووصف عيبه ، فيحاربون العيب بالخوف من السخر والخشية من الخجل ، والجريمةَ بالفزع من وخز الضمير الذي يصحبها والقصاص الذى يعقبها ، والهوى بوصف ما يجره من الآلام والمخاطر والمصائب ، ووجدوا الحال تقتضي نوعاً جديداً من الرواية يلائم حال الاجتماع ونظام الحكومة ورقي الفكر ، فكانت الدرامة وليدة هذا الانقلاب وسداد هذا العوَز

على أن التأثير والجاذبية لم يكونا يوماً ما من أغراض المسرح فى الأمم المثقفة المستنيرة ، وإنما كان التمثيل عندهم كالخطابة ، يجذب ليهذب ويعلم ، ويؤثر ليقرر ويفهِّم . وما التأثير إلا وسيلة من وسائله لا غاية من غاياته . فالدرامة التى لا تعلم ولا تهذب تكون من المأساة بمثابة المهزلة من الملهاة . ولا شك أن المهزلة (Farce)

تضحك الجمهور أكثر مما تضحكه ترتوف والمستوحش ، والدرامة التى من هذا النوع تبكيه أكثر مما تبكيه (سنًّا) و (أتالى) ؛ ولكنه إذا ظل مائة سنة يضحك ويبكى لهذه المناظر ، فأية فائدة يستفيدها ، وأية فكرة يكتسبها ويستزيدها ؟

فالدرامة القوية هي ما وضعت فى قلب الرجل علل حوادثه وبواعث عمله ، فتجعله شقياً بزلته ، مشفياً علي الخطر بغفلته ؛ وهى لذلك تطلب مؤلفاً يكون ثاقب الفكر صادق النظر قوى الملاحظة خصب المخيلة عميق الاحساس بليغ الأسلوب جيد الاختيار، وموضوعاً يجمع بين التأثير والافادة ، و بين الابتذال والصيانة ، و بين الغرابة والسذاجة ، فلا يكون عقيما ولا سقيما ولا سوقياً ولا شعرياً ولا متكلفاً ؛ وعملا يكون سيره نشيط الحركة موزون التدرج محكم التعقيد بارع الحل ؛ وعادات حضرية أو شعبية تكون مع موافقتها للحق غير ساقطة ولا جافية ؛ ولهجةً بسيطة تلائم الأشياء والأشخاص ، فتكون صحيحة سهلة نقية زكية شاعرة لا تعلو على الموضوع ، ولا تسفل إلى درك التعمل والركاكة . وتلك مطالب أعيت أولى القرائح الكليلة ، فانصرفوا إلى الجانب الأسهل منها ، وأخذوا يلتمسون التأثير فى الجمهور بعرض الحوادث المنتزعة من الحياة العامة لتغنيهم بفظاعتها عن إجادة الكتابة و إجالة الفكر ، و يبنون هذا الرأى السخيف على قاعدتين خاطئتين ؛ أولاهما أن كل جذاب من القول والفعل صالح للمسرح ، وأخراهما أن كل ما أشبه الطبيعة جميل ، وكل تقليد صادق لها حسن . لا أنكر أن لا شيء يَلُوع القلب و يمزق الحشا مثل أن ترى بيتاً متهدماً تسكنه امرأة كريمة عدا عليها الفقر ومسها الضر وجاز بها الدهر حد اليأس والفاقة ؛ وأنا زعيم لك بأنك تغرق الناس بالدمع ، وتضرم الأنفاس بالحزن ، إذا عرضت على العيون منظر هؤلاء الأطفال يتضاغون من الجوع و يطلبون إلى أبيهم المسكين كسرة من الخبز وهو لا يستطيع ، ومثّلتَ دموعَ تلك الأم ترى رضيعها يلفظ أنفاسه فى حجرها من السغَب وهى لا تملك له حياة ولا نفعاً ؛ ولكن أرنى ذلك الشعب الغليظ الكبد الذى يلهيه و يسليه مثل هذه المناظر ؟ وأية فائدة تجدها فى هذا المصاب الأليم العقيم الذى فجع هذه

الأسرة وهي لم ترتكب خطأ ولم تقترف إثماً ؟ آلِمْنى ، ولكن لتعلمَى كيف أحتاط لنفسي من الوقوع فى مثل هذا الضرر الذى أشهده . مثل لى أسرة بائسة أوقعها بين مخالب البؤس والفاقة عيب أصيل فى نفسها ، وهوى دخيل فى قلبها ، فان الألم الذى ينالنى من رؤية هذا المنظر يعوضنى منه ذلك الدرس الذى أستفيده من شهود مايجره الهوى المتحكم والعيب المتأصل من الأذي والمضرة : أستفيد أن الانسان حر فى اتقاء مثل هذا المصاب ، وأن أسبابه من العيب والهوى والغفلة والضعف لم تكن أدواء لازمة ولا محتومة . أما الحرق والغرق والزلزال والوباء وكل ما يصيب المرء من غير كسبه ولا اختياره فلا أستفيد من رؤيته غير الألم العقيم والهم الخالص

إن فضل الكاتب وجمال المسرح هما فى عَرْضهما ما نود أن نكونه لا ما نحب أن نتأثر به . ومهما يكن الشيء العامي المبتذل مؤثراً ، فلا بد أن يكون على المسرح أسمى وأروع مما أستطيع أن أراه وأسمعه من شباك بيتى ، فان بين الأشياء المؤثرة كذلك تفاوتاً وتفاضلاً وتخيراً . وليس فى الحياة موضوع يصح أن يكون روائياً بنفسه إذا قلدته على علاته ونقلته بجميع صفاته ؛ فقد تجد فيه من الطول والفضول والنقص والسخف ما يخجلك إذا حكيته ، ويأفنك إذا مثلته . إن مهارة الكاتب القصصي فى أن يجعل الموضوع طريفاً لذيذاً ، ومهارة الكاتب الروائى فى أن يبسطه ويزخرفه ، فيحذف منه البارد الغث ، ويضيف إليه ما يزيد فى تأثيره وحدّته وجدّته وطرافته ، بحيث يكون شبهَ الحقيقة وهيئتها لاصورتها ولا نسختها . والحال فى الأعمال مثل الحال فى الأقوال : فان الكاتب الذى يكتب كما يتكلم ليس بكاتب ؛ إذ كل لغة من لغات الناس فيها الشريف الحر والرقيق الأنيق ، كما أن فيها السوقى والحوشى والفج . والذوق وحده هو الذى يصفي العبارة من اللغو ، وينقى الأسلوب من الغثاثة ، كما يعزل الغربال الزُّوانَ والحصى من الَحب الصحيح . ذلك ما نعقله ونقبله ؛ أما نقل ما ترى وحكاية ما تسمع بما فيه من سماجة وفضول واقتضاب علي أنه صورة الطبيعة ورسم الحقيقة ، فتلك حجة يلجأ إليها الأدعياء

ليدرأوا عن أنفسهم معرة الضعف فى الاختيار والعِيَّ عن الابتكار والعجز عن التجديد والتوليد

* * *

بعد ما تقدم نستطيع أن نجمل القول في المأساة العصرية بذكر الفروق بينها و بين المأساة القديمة فنقول : إن الدرامة تجمع بين الجد والهزل والسرور والحزن والاحتشام والتبسط والضعة والرفعة ، وتختار أشخاصها من كل طبقة و بيئة ، وتقتبس موضوعها من حياة العامة أو العصور الوسيطة أو العصر الحديث . أما المأساة فـكما علمت تزدرى الموضوعات القومية والعصرية ، وتختار موضوعاتها من الأساطير أومن التاريخ القديم ، وتعنى على الخصوص بالعالم الداخلى من الانسان ، فتبحث عن أخلاقه وعواطفه وأهوائه ؛ فهى تضع على المسرح نفوساً بدل أن تضع أشخاصاً ، ولا تعنى مطلقاً بالرياش المسرحى ولا باللون المحلى ، وتقصد كل القصد فى تعقيد العمل الروائى ؛ ولـكن الدرامة لا تحفل إلا بالعالم الخارجي من المرء ، والجزء المادى من المسرح ، وتبالغ فى رعاية الرياش والزخرف ، وترجح التأثير فى الحواس على التأثير فى الذهن ، وتحرص علي أن تظهر الأشخاص فى لباس الزمن الذى عاشوا فيه وتَسِمُهم بعادات بنيه ، وتؤثر تعقيد العمل وتحرّج المواقف على وصف الأهواء وتصوير العواطف . ثم إن المأساة تخضع لقانون الوحدات الثلاث ولا تجيز نجوى النفس . ولذلك خلقت الأنجياء (Confidentes) ليسارّهم الأشخاص بما يفكرون؛ ولـكن الدرامة تحللت من سلطان الوحدات الثلاث فلم تبق إلا وحدة العمل ، وأسرفت فى إيراد النجوى على ألسنة الأشخاص الأصليين فياضة بالأسلوب الوجدانى فقضت بذلك على الأنجياء

الدرامة فى خلال القرون

كان لهذا النوع أوائلُ فى أدب الأغريق واللاتين ظهرت فى أشكال مختلفة وأسماء متعددة ، وظلت محافظة على وجودها أثناء العصور الوسيطة و بعد عصر النهضة فى ثوب الرواية الجدية الهزلية ، ولـكن الدرامة بمعناها الحديث لم تعرف إلا فى القرن الثامن عشر حين كتب لاشوسيه (مدرسة الأمهات) ، وديدرو رواية (الابن الطبيعى) ، و سيدين رواية (الفيلسوف بغير علمه) ، و بومارشيه رواية (الأم المجرمة) ، وڤولتير رواية (نانين)و (الطفل المبذر) . وقد كان هؤلاء المؤلفون يقتبسون موضوعات رواياتهم من الحياة الحضرية والمعيشة المنزلية ، و يملأونها بالحساسة المتصنعة والآراء الفلسفية والحـكم الخلقية فى لهجة تارة تـكون بكائية وتارة تـكون خطابية . على أن هذه الدرامة لم تلبث أن نزلت إلى مكان المأساة العامية (الميلودرام) وهى درامة تسير بالموسيقى وتفيض بالضربات المسرحية العنيفة ، والمواقف الشديدة المخيفة ، والعمل الروائى المعقد ، وتدين بنجاحها إلى إثارة الشعور و إهاجة الوجدان . ثم أدرك الدرامةَ الخمول وأخلقها الترك ، فامَّحتْ من المسارح حوالى سنة ١٨٣٠ حتى جاء أرباب المذهب الابتداعى فنفخوا فيها من روحهم ، و بعثوها إلى الحياة فى شكل جديد ، واختاروها ميدانا للمعركة الحاسمة بينهم و بين رجال المذهب الاتباعى ، فرفع هوجو لواءها وشرع منهاجها فى مقدمة كرومويل سنة ١٨٢٧ وجعل ميزتها الظاهرة امتزاج الجد والترفع بالهزل والمجون على نحو ماتجد فى روايات شكسبير . ثم أخذ هذا المذهب الحديث يتحلل من قواعد المذهب القديم ، ولا سيا قانون الوحدات الثلاث كما ترى ذلك ظاهراً فى روايات الزعيم ، كهرنانى ، و كرومويل ، وماريون دلورم ، وروى بلاس ، و بيرجراف الخ . على أن سهم الابتداعيين قد طاش وأملهم فى إصلاح المسرح قد كذب ؛ فقد تجد فى روايات هوجو درراً من الشعر الرصين ، وغرراً من المقطوعات البليغة ، وصوراً من المواقف

التى تسترقُ الشعور وتملك القلب ، ولـكنك تجد بجانب ذلك البناء الواهن والإحالة القبيحة والعمل المرتبك والتاريخ المشوه ، فضلا عن أنه أحل الطباق والمقابلة محل النظر والملاحظة ، وملأ المسرح بالأنماط الغريبة من الناس كقاطع الطريق الشهم (هرنانى) ، والخادم الوزير (روى بلاس) ؛ ولم يجد فى طبقة السراة إلا أنماطاً ممقوتين أو مجرمين . أما الطبقة السفلى فهى عنده مستودع العواطف الـكريمة ، والأخلاق القويمة . ثم إن الدرامة الابتداعية (Romantique) خلت خلو الميلودرام من درس العواطف وتحليل الأخلاق ، وتعدت حدود المنطق فى سير العمل ، وسترت كل ذلك بسيل من الحوادث الخارقة ، والمسائل المعقدة ، والمفاجآت المدهشة ، ومايتخلل ذلك من المبارزة والقتل والتسميم والخطف والتعرف . لذلك لم يصطبر الناس على هذه الدرامة طويلا فملوها وأغفلوها ، وحلت محلها فى المسارح والقلوب فى أوائل النصف الثانى من القرن التاسع عشر الملهاة الاجتماعية ، أو الملهاة الحديثة ، أوالملهاة المبكية ، أو الدرامة الواقعية . وهى فى الحقيقة طور من أطوار الدرامة التى بدأها (ديدرو) ورفع سَمْكها اسكندر دوماس الابن ، وأميل أوجييه ، وفيكتوريان ساردو. تستمد من الدرامة التاريخية عناصر الجد ، ومن ملهاة (اسكريب) فن التعقيد ، ومن قصة بلزاك درس العادات وتحليل الأخلاق ، وتدور موضوعاتها على بحث المسائل المتعلقة بالمال والأسرة ، وما ينجم من صراع الطبقات وصدام الجماعات ؛ وتعنى على الأخص بوصف العادات والسعي فى تهذيبها و إصلاحها. وكان لاسكندر دوماس الابن الفضل فى تطبيق المذهب الواقعى على هذه الملهاة أو الدرامة بتأليفه ذات الـكاميليا (La dame aux camelias) وهى درامة جريئة الفكرة ، طريفة البحث ، جديدة الشكل ، أَحدثت فى المسارح انقلاباً خطيراً كان له أثره ونتيجته حتى اليوم ؛ لأن المؤلف كان أَول من زين المسرح بالأثاث الجديد ، وأظهر الأشخاص فى اللباس العصرى ، ومثل البيئة الحاضرة فى شكلها الحقيقى ، فهوخالق الملهاة الحديثة (La comédîe moderne) كما خلق من قبلها الملهاة العلمية (Piece à thése) وهى مبنية على نظرية سماها

المسرح النافع (Le thèatre utile) ملخصها أن الكاتب المسرحي يجب أن يبادر إلى حل المشاكل الاجتماعية على المسرح وإلا كان مضحكا مهرجاً . يجب أن يعرض على الناس مايشغلهم من مشاكل الأسرة ويثقفهم من أحوال المجتمع ، ثم يناقش هذه المسائل ويحل هذه المشاكل ، بتغليب الخير على الشر ، وإقرار الحب في النفوس مقر المال

وظل المسرح اليوم فى فرنسا جارياً على سننه المشروع فى منتصف القرن التاسع عشر فى شيء من البساطة والسهولة . وأشهر الملاهي الدرامية فى العهد الأخير ما كتبه الأستاذ چول لِمِتْر إما تحليلا للعواطف (كالثائرة) و (الغفران) ، وإما زراية على ذميم العادات (كالنائب ليڤو) . وكذلك الأستاذ هنرى لاڤادان عنى بدراسة المجتمع الفرنسى الحديث ، وعرض لما ينجم عن المنافسة بين طبقاته من المشاكل المعضلة والمسائل العويصة فى رواية (أمير أُوريك) . ثم المنطقى الجبار بول هرڤيو ، فقد عالج المشاكل الاجتماعية التى تتولد من الزواج والطلاق ، ونحا فى بحثها منحى اسكندر دوماس الابن فى رواياته العلمية (Piece à thése) ولكنه كان أكثر منه بساطة وأشد جفاء . كتب فى ذلك ملاهيه المشهورة ، وهى التيه (Le dédale) ، والكلبتان (الكماشة) (Les tenailles) ، وقانون الرجل (La loi de l'homme) ، واعرف نفسك (Connais-toi) ، وشوط القبس (La course du flambeau) ولا تزال هـذه الرواية إلى اليوم أبلغ روائعه وواسطة بدائعه . ثم الأستاذ (بريو) مؤلف القباء الأحمر (La Robe rouge) والأستاذ فرنسوا كوريل مؤلف الدمية الجديدة ، ونشوة الحكيم ، والأستاذ (الفريد كابو) مؤلف الحظ (La veine) والطير الجريح ، والأستاذ (هنرى برنستين) مؤلف السارق ، والسر ، وشمشون . ولا نريد أن نسترسل في ذكر أسماء الكتاب المعاصرين ، فأكثرهم لا يزالون يؤلفون ويرزقون . وإنما ذكرنا منهم من سبق لنقول لك إن ما ألفوه قد يطلق عليه أحياناً اسم الدرامة ، وأحيانا اسم الملهاة

الدرامية (Csmédie dramatique) أوالجدية ، والاسم الثانى أدق لما ذكرناه من الفرق بين النوعين

* * *

هذا مجمل ما أتى على الدرامة من الأطوار فى فرنسا . أما فى أسبانيا فالمسرح قومى محض ، ولد فى الكنيسة وظل على صفته الأمية حتى جاء عصر النهضة ، فجنح بعض الكتاب إلى بناء المسرح الأسبانى على الطراز الأغريقى ، ولكن ذوق الجمهور أحالهم عن ذلك القصد وصرفهم عن محاكاة المأساة الأتباعية (Classique) فسخروا من قانون الوحدات الثلاث ، وجمعوا فى الرواية الواحدة بين الحوادث المضحكة والمواقف المفزعة ، و بين سراة الطبقة العليا وصعاليك الطبقة الدنيا ؛ ثم كانوا يعقدون العمل و يفخمون الأسلوب ، حتى سرت من روحهم نفحة إلى كورني . وكان الشرف محور مآسيهم ، وموضوع حوادثهم ، ومكان قوانينه الصارمة منها مكان القدر من مآسي الأغريق . على هذه القواعد والصفات كتب نابغتهم الخالد لوب دى فيجا (Lope de Véga) (١٥٦٢ — ١٦٣٥) مآسيه ، وهي لا تقل عن ألفى مأساة ، يدخل منها في باب الدرامة الروايات التاريخية (ككشف العالم الجديد) وروايات (سان سكرمنت) كوارث السماء . وقد تميز هذا الكاتب بالخيال الخصب ، والقريحة المتقدة ، والتنوع البديع ، والقدرة المعجزة على تصوير الأخلاق ، ولا سيما أخلاق النساء . وكان همه أن يعرض الحوادث دون أن يشرح أسبابها ، و يمثل الحياة الحقيقية دون أن يطرز أثوابها . ثم يليه فى النبوغ والأثر (كالدرون دى لاباركا) (١٦٠٠ — ١٦٨٠) . وقد بقى من دراماته اثنتان وسبعون درامة أشهرها (الحياة حلم) و (كرامة المولى) .

وأما في انجلترا فقد ولد مسرحها فى الكنيسة أثناء العصور الوسيطة كما كان الأمر فى فرنسا وأسبانيا . وكذلك لم يقو تقليد الكتاب والشعراء لآداب النهضة على الحيلولة بين الدرامة الحديثة و بين الانتشار والتقدم . ففى القرن السادس عشر جاء (مارلو) فهز النفوس وحرك المشاعر بمآسيه : (ادوار الثانى) و (يهودى مالطة)

و (موت الدكتور فوست وحياته) . ولكن شكسبير ظهر فأخفت ذكره ووضع قدره . وكان القدماء من أرباب المذهب الأتباعى يذكرون شكسبير بالسوء ، ويتناولونه بالنقد حتى لقبه ڤولتير (بالمتوحش السكران) . أما أرباب المذهب الابتداعى فيرونه مثال الفن الروائى ، ورسول الشعر التمثيلي . وقد سردنا لك فيما سبق طائفة من مآسيه في بعضها ما يشبه الدرامة ، ولكن دراماته الحقيقية هى : صاع بصاع ، وتاجر البندقية ؛ وقطعه المقتبسة من تاريخ انجلترا ، كالملك حنا ، وريشار الثانى ، وهنرى الرابع ، وهنرى الخامس ، وريشار الثالث . ودرامات شكسبير[1] على الجملة ضعيفة البناء ، بعيدة الامكان ، متكلفة الأسلوب . وقد أراد أن يمثل فيها مناحى الانسانية كلها ، فجمع بين العظيم الرفيع ، والعامي الخليع ، والمضحك الماجن ، وجعل العواطف الرقيقة الوادعة ، بجانب الأهواء العنيفة الفاجعة ؛ ولم يقنع بتمثيل الحوادث مجردة ، بل حرص على أن يصور الأهواء والعواطف التى صدرت عنها وتولدت منها

* * *

وأما فى ألمانيا فليسنج (١٧٢٩ — ١٧٨١) هو خالق مسرحها القومى : وقف بين مواطنيه و بين المأساة القديمة ، فحال بينهم و بين تقليدها ، ودعا الناس قبل الابتداعيين إلى الأخذ عن شكسبير ، وإلى وضع الأساس لبناء المأساة العصرية . وأشهر مآسيه (منا دبر نهلم) و (ناتان الحكيم) و (أمليا جالوتى) . أما (جيته) فقد جمع بين الذهن القديم والعبقرية الحديثة ، وقد ظهر ذلك جليا فى دراماته ، وأشهرها (جوتْزد بِرْليشْنْچِنْ) و (تركاتو تاسو) و (إجْمُنْت) و (فوست) . فأما (جوتز) فهي صورة قوية — وإن تكن غير جلية — لألمانيا

(١) كان شكسبير يسمي بعض رواياته مآسى ، وبعضها ملاهى ، ولكن معنى هاتين الكلمتين كان يختلف إذ ذاك اختلافا شديدا عما نريده منهما الآن ، فقد كانوا يطلقون الملهاة على كل رواية خيالية الموضوع سواء أضحكت أم لم تضحك ، والمأساة على كل رواية حقيقية الموضوع سواء تأثر بالخيال أم لم يتأثر

فى أواخر العصور الوسيطة . وموضوعها أن السيد جوتز لا يعترف لأحد بالسلطان غير الامبراطور ، فهو يشعل الثورة فى رؤوس الفلاحين ، ويقودهم لمحاربة النبلاء والكهنة ، ثم ينتهى أمره بالأسر والسجن في قاع مظلم بقية حياته . وأما درامته فوست فهى مجده وخلوده ، تجدها غامضة فى جملتها ولكنها رائعة فى تفصيلها . موضوعها أن الدكتور فوست تبرمه الحياة ويعنته الوجود ويكربه فراغ نفسه ، فيتعاطى السحر ، ولكن اليأس يحتوشه فيدفع به إلى الانتحار . وبينما هو متردد بين الحياة والموت إذ يفجأه قرع الأجراس المؤذنة بدنو عيد الفصح ، فيذكره بقيامة المسيح ، ويأفكه عن عزمه المشئوم ؛ إلا أن الشك يعاوده ، فيدفعه إلى محالفة الشيطان فيبيعه نفسه على أن يمتعه بزهرة الحياة ونعيم الدنيا . فيؤتيه الشيطان من كل شيء إلا السعادة ، فيشرف على الموت ، إلا أن مارى تدركه فتنجيه

وعلى طريقة جيته كتب صديقه شيلر دراماته الرائعة كدرامة اللصوص ، ودون كارلوس ، ووليم تل . وأنبه الكتاب الروائيين فى ألمانيا اليوم هو (چيرار هوبتمان)

ومن فحول الدرامة فى العصر الحديث الكاتب النرويجى (چوهان إبسن) (١٨٢٨ — ١٩٠٦) وكان ينزع في مآسيه الدرامية نزعة فلسفية اجتماعية ، فهى من الدرامات العلمية أو الرمزية . وقد سما فيها بقوة الفرد وهمته إلى أبعد غاية وأرفع منزلة حتي ولو ناقض ذلك الدين والتقاليد . أشهر دراماته بيت العروس (**La maison de poupée**) ، والأرواح ، والكنار الوحشي

تحليل موجز لرواية هرنانى

هرنانى Hirnani

درامة شعرية في خمسة فصول نظمها هوجو سنة ١٨٣٠ ، ومثلت أول مرة فى (الـكوميدى فرانسيز) يوم ٢٥ فبراير سنة ١٨٣٠ ، فكان تمثيلها معركة شعواء بين الاتباعيين والابتداعيين تبودلت فيها اللعنات واللكمات بين الفريقين . وكان أنصار المذهب الجديد قد وزعوا قبل يوم التمثيل (تذا كر) مجانية على طلاب المدارس وتلاميذ المصانع ، فملأوا مشهد المسرح قبل بدء التمثيل بثمانى ساعات . ثم ابتدأ التمثيل على المسرح ، والعراك الصاخب فى المشهد ، حتى أسدل الستار الأخير على فوز الابتداعيين وفشل الاتباعيين

أهم أشخاص هذه الرواية : هرنانى ، وهو نبيل اسبانى اتخذ اللصوصية وقطع الطريق وسيلة لأخذ ثأر أبيه المشنوق فى جريمة سياسية ؛ ودون كرلوس ملك اسبانيا وهو الذى قتل أبا هرناني ؛ ودون روى جوميز دوق سلقا ؛ ودوناسول بنت أخيه التى يريد أن يتزوج منها . وقد وقعت حوادثها في سرقوسة ، ثم فى قصر سلقا ، ثم فى إكس لاشابل ، ثم فى سرقوسة ثانية

ففى الفصل الأول : يعيش هرنانى في الجبـال مع ذؤبان الانس ، يقطع الطريق و يغير على البلاد ؛ وهو يحب (دوناسول) وتحبه ، و يغالبه على هذا الحب (دون كرلوس) ملك اسـبانيا والشيخ روى جوميز عم الفتاة ، و يقع هرنانى فى خطر داهم فينجو منه بفضل الملك

وفي الفصل الثاني : يقابل هرنانى الملك فى بيت دوناسول ، وقد أقبل فى حرسه يختطفها ، فيملك حياته وموته . ولـكنه يبقى عليه ويخرج ، فيجد البيت محصوراً بالجند الملـكى فينجو بنفسه بعد لأى

وفي الفصل الثالث : يحكم الملك بالقتل على هرنانى و يجعل لمن يأتى برأسه جعالة مالية ، فتذعن دوناسول لأحكام القدر وتستسلم لإرادة عمها فترضى أن تتزوج منه . وفى الساعة التى يتأهبون فيها للذهاب إلى الهيكل لعقد الزواج يدخل هرنانى القصر فى زى حاج يطلب الحماية والجوار من ربه . فإذا ما رأى حبيبته فى زينة العروس يظن أنها نكثت عهده ، ونسيت وعده ، فتهون عليه الحياة و يعلن عن نفسه طالباً القبض عليه . ولكن واجب الضيافة لصاحب القصر يقوم دون ذلك . وليس جوميز ممن ينقض الزمام و يخيس بالذمة . على أنه يفجأ الحبيبين وهما يتساقيان الهوى و يتصارحان بالحب ، فيستقله الغضب وترعده الغيرة ، و يدخل الحاجب عليه فى تلك الحال يعلن إليه قدوم الملك ، فقد جاءه يطلب منه تسليم المجرم المحكوم عليه إذ علم أنه لائذ بقصره . فيتنازع الدوق عوامل الشرف والغضب والانتقام ، وتتراءى له صور آبائه المعلقة على حوائط القصر تتحرك أمام عينيه تذكرة له وتبصرة ، فيغلب الشرف ويخبيء هرنانى فى مخبأ سرى أمين . و يدخل الملك فيعاتب الدوق على أن يجير عليه ، و يطلب منه المجرم . فيجيبه جوميز فى إباء وشمم أنه يؤثر الموت على أن يسلم جاره . فيغتصب الملك دوناسول ويخرج انتقاماً من عمها وثأراً لنفسه . و يخلو الدوق بهرنانى فيرد إليه حياته وحريته بشرط أن يساعده على غسل هذه الإهانة عنه بدم الملك ، فيجيبه هرنانى إلى ذلك و يضع حياته فى يده ضماناً بوعده ، فيقسم أن يقتل نفسه متى نفخ الدوق في هذا البوق الذى يعطيه إياه

وفى الفصل الرابع : يسافر الملك في أثناء ذلك إلى إكس لاشابل يروض لنفسه الأمور ويهيئ الأسباب لفوزه فى الترشيح لأمبراطورية ألمانيا ، ويأتمر الدوق وهرنانى بالملك ، و يتوافى المؤتمرون في حندس الليل إلى أقباء الكاتدرائية على مقربة من ضريح شارلمان . و يقف دون كرلوس على سر المؤامرة فيجىء إلى مكانها يريد أن يفجأ المجرمين وهم جلوس على الجريمة ، و يظل مختبئاً ينظر . وتهب عليه فى تلك الساعة نفحة من قبر شارلمان وهو الذى يريد أن يخلفه على مجده

وسلطانه ، فتوحى إليه بتلك النجوى المشهورة التى تبلغ ستين ومائة بيت من عيون الشعر وغرره ، و يدخل الملك ضريح العاهل فيتسنى له أن يسمع ما يقرره المؤتمرون فيعرف أن هرنانى قد انتخب بالقرعة ليقتله . و يدوى فى تلك اللحظة صوت المدفع فجأة فيعلن انتخاب دون كرلوس عاهلاً لألمانيا ، فيخرج حينئذ من مكمنه و يدهم المتآمرين فيملأ قلوبهم رعباً ودهشة ، ويريدون الفرار فيجدون المكان محصوراً بالجند ، ويتقدم هرنانى فيكشف للملك عن نفسه ويذكره بجنايته على أبيه . و يكون لهرنانى ودوناسول والملك موقف رائع تتجلى فيه عواطف الحب والتضحية والشهامة ، و ينتهى بأن يعفو الملك عن جميع المتآمرين و يتخلى عن دوناسول لهرنانى فيستعبد قلبه بهذه الأريحية . و يصبح اللص الشريف صادق الولاء مخلص القلب لشرلكان وهو الاسم الجديد للعاهل الجديد

وفى الفصل الخامس : لم تحلُ هذه النهاية فى صدر الدوق جوميز ، فلا هو رحض إهانته ولا هو نال حبيبته ، فيأبى عليه طبعه أن يسعد غيره بشقوته ، فيدع الزواج يتم والعرس يقام والعاشقين ينعمان معاً بنعمة الحب ولذة القرب ، ولكنهما يسمعان نفخة بوق على بعد ! ثم يدنو الصوت فإذا هو الشيخ جوميز يستنجز هرنانى وعده بأن يقتل نفسه عند نفخة البوق ، فيتوسل العروسان إليه بالرجاء والدموع فلا يزداد إلا إصراراً وعناداً . ويظلم اليأس في عينى الزوجين البائسين فيخرج هرناني من منطقته قارورة من السم ، فتأخذها منه دوناسول وتجرع نصفها وتقدم إلى زوجها الباقي فيشربه ، ويخر الحبيبان صريعين تحت قدمى الدوق ، ويهجم غليه هو أيضاً الندم ووخز الضمير فينتحر على جثتيهما الهامدتين

يؤخذ على هذه الدرامة أن العمل الروائى فيها خيالى محض ، ينقصه الصدق والطبعية ، وأن تحليل أخلاقها سطحى غير عميق ، وأن كثيراً من مواقفها غريب غيرممكن . وتجد هذا العيب أوضح ما يكون فى الحل ، فان الدوق جوميز الذى ظل طوال الرواية شهماً كريماً لا يسوغ فى العقل أن يكون فى آخرها جامد الشعور زمن المروءة كما ظهر

تتمة

فى الملهاة العامية Farce والمأساة العامية Mélodrame

الملهاة العامية Farce

هى ملهاة غرضها الاضحاك والالهاء بتصوير العيوب المضحكة تصويراً يتعدى حدود الأدب والحشمة والذوق والامكانية . فهى تقوم على الاحالة والبذاء ، كما تقوم الملهاة على السخر والأضاحيك

والرأى بين الناس مختلف فى بقاء هذا النوع فى أمة راقية وحكومة منظمة ومسرح مهذب . فالذين يدافعون عن الملهاة العامية يقولون : إن الناس يرفهون عن صدورهم بشهودها ، وإن الأذواق ليست واحدة فى تقدير اللهو الرفيع ، وإن العكوف على الجد الخالص واللهو المحتشم يتعب الذهن ويكد القريحة ، وإن الجمهور يجب أن تطلق له الحرية فى اختيار ما يلهيه ويسليه

ونحن لا ننكر مطلقاً على الملهاة العامية أنها تلهى الجمهور وتسر الناس ، بل نعترف بأن الرومان كانوا يهجرون مسرح (تيرانس) ويحتشدون عند المصارعين والمهرجين ؛ ولا ننكر كذلك أن القليل فى الناس هم الذين يدركون معنى الحق والجمال والخير فيلذهم إدراكه ويمتعهم فهمه ، وأن دهماء الشعب وسواده لا يلهيهم إلا المحال الفاحش والبذئ المقذع ، وأن من الأذهان ما يعتريه الكلال من الجد فلا يشحذ إلا بالمزاح الخالى من الذوق والفكر ؛ ولكن سلطان هذا النوع على الشعب هو مصدر الخطر فيه ومنشأ الضرر منه . فان من يحبه ويميل إليه يكره غيره ويصد عنه . وانصراف الشعب عما يغذى عقله بالحكمة وذوقه بالجمال ووجدانه بالفضيلة ، إلى ما يملأ عينه بالفحش وقلبه بالرجس ولسانه بالبذاء ، مؤد إلى الوهن

والانحلال والعدم . ذلك إلى أن اللهو الفارغ تستسهله النفس وتفضله ؛ وإذا استرسل المرء فيه خمدت نفسه بترك الفكر ، كما يخمد جسمه بترك العمل . أما قولهم إن الملهاة العامية لا تضر ما دامت تسر ، فذلك مثل قولهم : إن نوع الغذاء لا يهمك ما دام يلذك !

إن هذه الملهاة خلقت لرعاع الشعب وغوغائه فلتبق لهم ولتحى بينهم ، بشرط أن تظل على شكلها العامى الخشن فى أدب وحشمة ، فتقوم فى الأسواق والأعياد والموالد تحت الخيام والمضارب ، حتى لا تجذب إليها إلا خشاش الناس ممن تعود أنفه النتن فلا يشمه ، ومرن لسانه على الهُجر فلا يهمه . أما رفعها بفحشها ورجسها إلى المسارح الراقية ، وتمويهها بالرقص والموسيقى ، وتزيينها بزخرف المناظر والأزياء ، فذلك تذهيب لحافة الكأس المسمومة يشربها الشعب فتقتل فيه عناصر الخير وعواطف الفضيلة !

المأساة العامية Mélodrame

المأساة العامية درامة تتألف من الحوادث الفاجعة ، والمواقف المروعة ، والهزل الجرىء ، وتستعين بالرقص والموسيقى . وقد علق بها اسم (الميلودرام) فى منتصف القرن الثامن عشر ، واشتهر بتأليفها من الكتاب الفرنسيين (جلبير دبكسيريكور) و (دوكانج) و (دينيرى) . ولكن ما كتبوه عافه النقد لتبذله وتسفله . يمتاز هذا النوع بأثره القوى وعمله العنيف . فموضوعه إما أن يكون طاغية غشوماً يرتطم فى مراغة العيب والفحش ، أو رئيس طغمة من قطاع الطرق يطارد فتاة طاهرة عفيفة فاضلة ، أو خائناً يخب فى الضلال ويوضع فى الغي ، أو حبيباً باسلا يقع حبيبه فى يد الأشرار فيغالب الأخطار ويصارع الفجار حتى يرد مكرهم ويدفع شرهم ، أو غبياً يعقد العمل بغباوته ، ويحرج الموقف بسخافته ، ثم تتدخل العناية الإلهية بعد هذه التقلبات الشديدة ، والمشاكل العديدة ، فتأخذ للبرىء من المجرم ، وتقتص للفضيلة من الرذيلة . وعملها شديد العنف قوى الأثر ، يضحى بالامكانية

فى سبيل الضربات المسرحية والمفاجآت القوية ، وتعتمد على الخناجر والسموم والحرائق في الأخذ بكظم النفوس ، و إثارة الرعب فى القلوب . أما موسيقاها فتعبر عن المواقف والعواطف ، وتتقدم دخول الأشخاص ، ورقصها قد يكون تعبيراً عن معنى وتمثيلا لفكرة (Ballet) ، وقد يكون إمتاعا وتسلية يتخلل حوادث الرواية . وأما أسلوبها فمزيج من البهرج الخالب والعامية المبتذلة ، مما يلائم هذه الأفكار التى تشرحها ، والعواطف التى تصفها . وماذا تجدى الأساليب الفخمة ، والتراكيب المونقة ، فى جمهور لا يريد أن يتأثر إلا بالزياط والعياط ، ولا يتسلى إلا بالصراع والقراع ، ولا يعرف إلا أن يقول فى نهاية الفصل الخامس وهو مجذوب للحادث مكروب للبطل : آه ! ر باه لقد نجا ! !

على أن مآل هـــذا النوع إلى الفناء ، فان الشعب كلما رقت عواطفه وتهذب حسه ودق شعوره ، آثر الصدق والامكان ، وقدر الفن والبيان ، وعاف الصخب والهذر والعنف ؛ ولذلك تجد الدرامة تحتل فى كل مكان محل الميلودرام



المسرحية الغنائية « الأوبرا »

L' opéra

المسرحية الغنائية هى درامة شعرية جدية أو هزلية تؤلف من الغناء والانشاد ، وتأبى الحوار الكلامى ، وتقبل الخوارق ، كالأشباح والأرواح والهواتف ، وتوقع على أنغام الموسيقى ، وتختلط أحياناً بالرقص ، وتعنى كل العناية بالزينة والرياش . وهى غاية ما وصل إليه الجمال الفنى والذوق الانسانى ، لأنها مجمع الفنون الجميلة ومظهر الآداب الجليلة ومتعة النفوس ولذة الحواس بما تفيضه على العيون والآذان والأذهان من جميل الصور وحلو النغم وروائع الشعر ، بله ما تقتضيه من كمال الفن الآلى (mécanique) لأحداث الخوارق وتغيير المناظر . فهى ولا ريب أفصح الألسنة إبانة عما بلغته القرائح من النبوغ وأدركته الفنون من النضج فى عصرها الذى مثلت فيه

على أن قوام المسرحية الغنائية وفروعها هو الموسيقى والمناظر ، فهى تنزل الكلام والحادث والتعقيد فى المحل الثانى منها . لذلك لا تجد كلامنا عنها إلا إجمالا يكاد يقفك عند التعريف والتقسيم . وقبل أن نأخذ فى تقسيم الغنائية يحسن بى أن أنقل إليك ما قاله فى هذا الصدد الفيلسوف ابن رشد فى تلخيصه كتاب الشعر لأرسطاليس . وما قاله لا يدخل فى موضوعنا إلا من باب التاريخ . وهذا الملخص قد طبعه الأستاذ المستشرق (لاربجو) بمدينة فلورنسا سنة ١٨٧٣ قال : (المحاكاة فى الأقاويل الشعرية تكون من قبَل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفق ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه . وهذه قد يوجد كل واحد منها منفرداً عن صاحبه مثل وجود النغم فى المزامير ، والوزن فى الرقص ، والمحاكاة فى اللفظ ، أعنى الأقاويل المخيلة الغير موزونة . وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها ، مثل ما يوجد عندنا فى النوع الذى يسمى الموشحات والأزجال ، وهى الأشعار التى استنبطها فى هذا اللسان أهل هذه الجزيرة : أى الأندلس)

ولا مرية فى أن أعاريض الموشحات والأزجال أنسب لنظم الغنائيات من سائر بحور الشعر لحلاوة نغمتها وسهولة توقيعها وتنوع قوافيها

فالغنائية تنقسم باعتبار تلحينها إلى أجزاء نسردها لك دون أن نعرض لها ، لأنها ليست من شأننا ولا مما يدخل فى علمنا . وهى الافتتاح ، والمقدمة ، والانشاد ، والألحان ، والمثانى ، والمثالث ، والمرابع ، والمخامس ، والخورس ، والختام فى نهاية كل فصل . فالافتتاح ما يسبق رفع الستار ، والمقدمة ما يهيىء للعمل ، والانشاد نوع من الغناء يحل محل الحوار الكلامى دون أن يتقيد بوزن ، والمثانى والمثالث والمرابع والمخامس قطع يزدوج فيها الصوت أو يثلث أو يربع أو يخمس ، والخورس ما فوق ذلك . على أن اجتماع هذه الأجزاء ليس ضرورياً ولا جوهرياً . فالملحن يستطيع أن يغفل منها مالا يتفق مع الرواية

ثم تنقسم الغنائية باعتبار تأليفها إلى غنائية جدية ، وهى ما كان موضوعها سامياً وعملها رائعاً وأداؤها غنائيا كله . فلا تجيز الحوار النثرى وإنما تستبدل به الانشاد ؛ وغنائية هزلية وهى ما تجيز الحوار النثرى فى خلال القطع الغنائية

الغنائية الجدية L,opéra serieuse

ليس من اليسير أن تجد لهذه الغنائية تعريفاً جامعاً لتنوعها وتفرعها ، واختلاف الرأى فيها بين الفرنسيين والايطاليين ؛ فان لكلا الشعبين نظرية فيها سار عليها ودعا إليها . ولعلنا إذا ذكرنا النظريتين تستطيع أن تقف منهما على موضوع الغنائية ومداها

فالنظرية الفرنسية زعيمها (كينو) وهى مبنية على تقليد الملحمة فى استعمال الخوارق والأعاجيب وتنوع المناظر وتعدد الصور ، ونقل كل ذلك إلى عين الناظر كما تنقله الملحمة إلى ذهن القارىء . فقد يكون التأليف كله مختلقاً غريباً ، ولكن فى هذا الاختلاق اتفاقاً واتساقاً تنتج منهما الحقيقة ، كما أن الموسيقى تظهر جمال الخوارق ، والخوارق تبين إمكان الموسيقي . فأنت في جو جديد يجمع بين عالم

الغيب وعالم الشهادة ، ويضيف إلى جمال الخيال سحر الطبيعة ، وذلك كله يسير فى انسجام والتئام ودقة . أما العمل الروائى فواضح يسهل عقده وحله ، والحوادث يتوالد بعضها من بعض ، والأهواء رقيقة تشتد حيناً ثم ترق ، والأخلاق ساذجة ، والمناظر متنوعة ، والجاذبية قوية مؤثرة ، ولكنها تتراخى أحياناً فتخفف عن الأعصاب وترفه عن النفوس

تلك هى غنائية (كينو) ونظريته : يجمع كل ما يستطيع من الوسائل ليخلب السمع ويبهر البصر ؛ وهو لذلك يستمد موضوعاته من الأساطير والسحر ، فيملأ المسرح بالأعاجيب والصور ، ويهيئ لنفسه الانتقال من الأرض إلى السماء ، ومن الجنة إلى النار ، مهيمناً على الطبيعة ، مستولياً على الوهم ، فاتحاً للمأساة طريق الملحمة ، ليجمع بين فضائل النوعين ، ويوفق بين مرمى القصيدتين

ومزية هذه الطريقة الخرافية أن تكفى الشاعر مؤونة التفصيلات الدقيقة التى تطلبها الحقيقة ، فان الموضوعات التاريخية تقتضي جلاء الغامض ، وتعليل الحوادث ، وتقريب البعيد ، وإمكان المستحيل

أما النظرية الايطالية فزعيمها (ميتا ستاز) وهى مبنية على محاكاة الطبيعة وتوخى التأثير والبلوغ بالمحزنات الفواجع إلى حد لم تبلغه المأساة . فهو يكسو الأفق بالسواد ، ويصبغ المسرح بالدم ، ويسرع بحركة العمل وهو مغرق فى الاشارة والاثارة بروعة الأداء وحدة الهوى . وفضل هذه النظرية على الأولى ظاهر فى قوة الأثر ودقة المواقف وجمال الحقيقة وسهولة الامكانية . لذلك عنى الشعراء والموسيقيون بالتوفيق بين النظريتين والجمع بين الطريقتين ليدركوا مزايا هذه وتلك . فهم يمزجون الصور العجيبة بالرهيبة ، والمواقف الطريفة بالعنيفة ، والمناظر التى تسحر العين بالتى تخلب اللب

على أن الغنائية ليست مقصورة على الخوارق والمحزنات ، وإنما تتناول الاناقة الحضرية والحياة الريفية والخلق الفكه والهزل المضحك ، على شرط أن يتسق كل ذلك فى طبيعة حية وحركة قوية وتنوع جاذب

الغنائية الهزلية L'opéra comique

أما الغنائية الهزليـة فاسم يطلق اليوم على درامة جدية الموضوع فـكهة الأسلوب ، تخلط الغناء الشعرى بالحوار النثرى ، وتعنى بتعقيد العمل الروائى . ومنشأ هذا النوع كان فى مستهل القرن السابع عشر ، ظهر أولا فى شكل ملهاة غنائية كانت تمثل فى سوقين شهيرتين : (سان چرمان) و (سان لوران) . ثم أخذ مع الزمن يقترب من الغنائية الجدية بتغليب جانب الموسـيقى والغناء حتى لم يبق بينهما اليوم إلا فروق سطحية شـكلية أهمها الأسلوب الفـكاهى . فاطلاق هذا الاسم على الغنائية التى لا نصيب للهزل فيها إطلاق غير صحيح ، لأن الغنائية إنما وضعت فى الأصل للدلالة على كل عمل موسـيقى ، ولا سيما العظيم الجدى منه ، فاضافتهم صفة الهزل (Comlqne) إليها دليل على أنهم يريدون بها عملا أقل من العظمة ، وأقرب من الهزل ، وأقبل للحوار النثرى . ويؤيد هذا الرأى أن الغنائية الهزلية أو الابرا كوميك سليلة المهزلة (القودفيل[١]) ولا يفرق بينهما إلا أن ألحان المهزلة كلها معروفة مألوفة من قبل ثم تقتبس لأوزان جديدة تؤلف للرواية . أما ألحان الغنائية الهزليةفهى مصنوعة لأوزانها خاصة ، ولذلك كان شعرها محكم الرصف بديع الوصف ، يقوم عليه الشطر الأكبر في نجاح الرواية

وغبرت الغنائية الهزلية حقبة من الدهر وهى خاضعة لسلطان المهزلة فلا تستطيع

---

(١) تطلق هذه الـكلمة اليوم على ملهاة صغيرة تافهة الموضوع محكمة التعقيد ، هزلية الأسـلوب ، لا تتحرج من إرسال النكتة المقذعة . وقد تشتمل على بعض الأصوات الغنائية استبقاء لأثر الماضى وخصائص الأصل . فقد قالوا فى بدء تكوينها إن (أوليفييه باسلين) من أهل (ڤير) وهو واد فى (نرماندیا) نظم سـنة ١٤٥٠ أغاني هجائية داعت فى واد ڤير فسميت بذلك ڤود ڤير (Vau de vire) أى (وادى ڤير) ثم نزحت عن منبتها ومكان نشأتها فتصحف الاسم إلى (ڤود ڤيل) . وفى مستهل القرن الثامن عشر أدخلوا هذا النوع من الأغاني المقذعة فى ملاه كانت تمثل الأسواق وتسمى (ملاهى مع القود ڤيل) ثم انتصروا بعد ذلك فى اسمها على القود ڤيل ، وكانت حينئذ كلها شعراً يغني على أنغام معروفة من قبل لم تصنع لها خاصة حتى دخلها الحوار النثرى فصارت أشبه بالغنائية الهزلية لا يميزها منها إلا الفرق الذي مر بك عند الـكلام عن هذه الغنائية . ثم فعل بها الزمن مافعل بسائر الأنواع فشذب أطرافها ، وهذب إسفافها ، حتى ردها إلى التعريف الذى بدأنا به هذه الـكلمة

أن تتجاوز مداها ، ولا أن ترتفع عن مستواها ، و إنما كانت تستعير أساليبها الحية ، وأناشيدها الطلية ، حتى جرؤ الملحنون على أن يطلبوا إلى المؤلفين أن يوسعوا الدائرة القديمة ، وأقدموا هم أيضاً على ابتكار ألحان جديدة ، واقتباس بعض المثانى والمثالث والأشكال من الغنائية الجدية ما دامت تتصل بها وتتعلق بسببها . فلما صارت الغنائية الهزلية فناً أدبياً وعملا روائياً وحقيقياً أصبح الكاتب يضع روايته حراً من كل قيد ، ثم يدفعها إلي الملحن فيختار لها فكرة موسيقية تقوى التعبير عن الغرض . وهم اليوم يميلون إلى تقليل الحوار وتكثير الغناء ، ورد هذا النوع إلى شكل لا يكون معه إلا درامة غنائية وملهاة غنائية لايدخل فيها ماليس منها ؛ حتى لا يقول فيه القائلون اليوم إنه نوع مزيف ، وحتي لايصفه (تيوفيل جوتييه) « بأنه سفيح قبيح ، قد خلط بين وسيلتين متباينتين من وسائل التعبير ، فجعل الممثلين يسيئون الغناء بحجة أنهم ممثلون ، والمغنين يسيئون التمثيل بحجة أنهم مغنون »

على أنه بالرغم من هذا النقد الوجيه يستحق العناية والتأييد ، لأنه سبب واصل بين ذوق العامة وذوق الخاصة ، ودرج صاعد بالجمهور إلى الفن الموسيقى فيرفعه من حضيض (القودڤيل) إلى أوج (الأبرا)

وهنا نقف القلم معتقدين أن فيما بسطناه من قواعد الفن الدرامى بلاغاً للكاتب الناشيء وسداً لنقص البيان العربى فى هذا الباب



الجاذبية أو التشويق في القَصص

الجاذبية هى الشوق الذى يبعث اللذة ويثير الاهتمام ويحرك الانتباه ويربط السامع أو القارئ بموضوع القصة أو الرواية . ومبعث هذا الشوق اختيار الموضوع المفيد أو الطريف ، واصطناع الأسلوب الخالب والصور البراقة والنوادر الممتعة والحوار القصير السديد . وأثر هذه الجاذبية إما أن ينال الذهن أو المخيلة أو الوجدان .

فجاذبية الذهن أن يكون القصص مبعثاً للنور ومصدراً للمعرفة وداعياً إلى التفكير ، كالجاذبية التى تحسها وأنت تقرأ تاسيت أو ابن خلدون . ومثل هذه الجاذبية تكفى فى القصص التاريخى دون القصص الشعرى ، لأن الأول أساسه التعليم والإقناع ، والثانى أساسه التأثير والإمتاع .

وجاذبية المخيلة تكون بتصوير مناظر الطبيعة للنفس ، وجلاء ألوانها للعيون ، بالوصف الصادق والأسلوب القوى ، ولكن هذه الجاذبية إذا لم تقترن بأخري لا تلبث أن تبوخ وتضعف ، فإن النفس لا تعلق إلا بما ينيرها أو يثيرها ، فإذا لم تهتز للقصص فلا أقل من أن تستفيد منه .

أما جاذبية الوجدان ، فأن يحرك القصص فى نفسك عوامل الألم أو اللذة ، ويثير فى حسك عواطف الحنان والقلق والدهش والهول والعزاء ، ويذيقك لذة الشعور بأنك حساس ؛ وهذه أمتع اللذائذ جمعاء . لذلك كانت جاذبية الوجدان أقوى من أختيها ، فهى تغنى عنهما وهما لا تغنيان عنها . ولو تأملت فى هذه الأحاديث (الحواديت) التى سايرت الإنسانية من جيل إلى جيل ، وتذكرت فعلها الساحر في قلبك وأنت صغير ، وجمال ذكراها فى نفسك وأنت كبير ، لعلمت أن سر حياتها وقوتها ولذتها هو أن جاذبيتها من هذا النوع

وأحسن القصص وأجوده ما اشتمل على أنواع الجاذبية الثلاثة . وشرط الجاذبية أن تتدرج فى أجزاء الموضوع ، فتبدأ ضعيفة ، ثم تنمو كلما نما العمل وتعقد

الحادث حتى تنتهى مع الحل وقد استراح السامع ونقع نفسه . ومن ثم كان حقاً على الكاتب ألا يبوح فى البداية بما سيحدث فى النهاية ، و إلا أخطأه التوفيق وفاته التشويق ونقصته الجاذبية . و إذا عرفت أن قوام الجاذبية فى القصص هو حسن تدرجها فيه ودقة توزعها فى مناحيه ناسب أن نعرض هنا إلى عناصره فنقول:

عناصر القصص الأساسية ثلاثة : العرض ، والتعقيد ، والحل :

فالعرض : يقوم بإعداد ذهن القارئ أو السامع إلى موضوع القصة أو الرواية أو الملحمة ، فيصف مكان الحادث وزمانه ، ويُعرّف الأشخاص وأخلاقهم ، ويذكر الحوادث التى سبقت القصة إذا كان هناك داع إلى ذلك. وقد يطول أو يقصر على حسب الموضوع، ولكن أخص صفاته أن يكون سريعاً إلى الغرض بريئاً من المقدمات ، واضح المنهج ، سالماً من الحشو والتكلف داخلا فى الموضوع، خارجاً منه خروج الزهرة من الساق كما قال شيشرون . أما طريقته فتختلف باختلاف الحادث والظروف : فطوراً يلقي الكاتب بالقارئ فى الموضوع دفعة واحدة ، ثم يسوق الحوادث الأولى ببراعة ودقة ؛ وطوراً يبتدئ منفجراً بعاطفة مكظومة منذ طويل ؛ وقد يبتدئ بحكمة بليغة ، أو مثل سائر ، أو رسم طبوغرافى مشوق ، أو وصف تاريخى ممتع . والعبقرية الخالقة لا تُرسم لها الطرق ولا توضع لها القيود .

والتعقيد : هو جسم القصة ، أو الموضع الذى تشتد عنده الجاذبية ، وتشتبك الحادثة ، وتمتزج الوقائع والأشخاص والظروف ، حتى يُشكل على القارئ الأمر ويعمى عليه الخبر فلا يعرف منه مخرجاً ولا يدرى له نتيجة . فخاصته كما رأيت تقوية الجاذبية وتنميتها ؛ ولا يتسنى ذلك للكاتب إلا إذا أسدل على النهاية حجاباً شفافاً ، ووقف القارئ بين الرجاء والخوف ، وجانب التطويل الذى يعوق سير العمل ، واحتفظ للنهاية بسرور المفاجأة أو دهشة الفجيعة

والحل : هو الجزء الأخير الذى يبرد فيه الشوق وتحل العقدة وتظهر النتيجة. ولابد أن يكون كل ما سبقه مهيئا له وصائراً إليه ، دون أن يعلنه أو يدل عليه .

فإن القارئ إذا حزره.قل شوقه إليه وانقطع اهتمامه به . والشرط الأساسى لأجادة الحل ألا تزيد عليه ، لأن السامع إذا علم ما كان يجهله ، وأدرك ما كان يشغله ، قرت نفسه وخمد نشاطه ، فلا يريد أن يعلم شيئاً .

ومن أحسن المثُل على دقة التعقيد وبراعة الحل قطعة من كتاب الشهداء لشاتوبريان سيد كتاب فرنسا يصف بها مقتل الشهيد « أودور » ، وقد حمل نفسه على أن يتجرع الغصة الأخيرة من عذابه الأليم دون أن يرتد عن دينه ، ولا أن يتزحزح عن يقينه ، حتى نمى إليه أن امرأته (سيمودُوسيه) على وشك أن يحكم عليها القضاء بالعيش فى مواخير الفجور إذا هو لم يقدم القربان إلى الآلهة. كان حبه لزوجه فوق حبه لحياته ، فهل يكون حبه لربه فوق حبه لزوجه؟ ذلك ما لا ندريه

« أغمى على أودور ، وأسرع الناس إليه ، والتف الجند من حوله ، واستولوا على الكتاب ، وطلب الشعب أن يُقرأ عليهم . فقرأه أحد النواب بصوت جهير ، وظل الأساقفة سكوتاً والهين ، والمجلس يعج بالضجيج والحركة . عاد أودور إلى رشده ، فرأى الجند بين يديه يصيحون به :« هلم يا رفيقنا ، قرب القربان ، وهذه أعلامنا تقوم مقام الهيكل » ، ثم قدموا إليه قدحاً مملوءاً بالنبيذ ليريقه[1] . فثارت فى قلب أودور عواصف الفتنة ، وتجاذبت رأيه عوامل الوساوس : كيف تصير « سيمودوسيه » إلى مواخير الفسق ؟ وكيف تصبح بين ذراعى « هيبروقليس[2] » ؟ ؟ نفج الشهيد صدره ، وانكسرت آلة عذابه ، فسال دمه غزيراً ، فضج الشعب وجثا إشفاقاً عليه ورحمة له ، وأخذ يهيب به مع الجنود : « قرب القربان ! قرب القربان ! » هنالك قال أودور بصوت خافت متهافت : أين الأعلام ؟ فقرع الجنود تروسهم علامة الفلَج والظفر ، وبادروا إلى أعلامهم

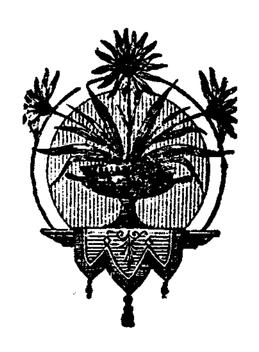
(١) كان من عادة القدماء أن يريقوا الخمر قبل تقديم القربان .

(٢) أحد القضاة الرومانيين فى عهد دقليانون .

لحملوها إليه . فنهض أودور يسنده سنَد ، وتقدم حتى وقف أمام البنود ، وقد خشعت الأصوات وشمل السكون ؛ ثم تناول القدح ، فستر الأساقفة رءوسهم بفضل مسوحهم ، وصاح القساوسة صيحة الجزع . ولـكن أودور رمي بالقدح ، وألقى بالأعلام ، والتفت إلى الشهداء ، وقال : أشهد أنى مسيحى ! ! »

***

فأنت ترى أن جاذبية قوية استولت عليك وأنت تقرأ هـذه القطعة لأن عزم أودور ظل مجهولا حتي نهاية الأمر . فلما طلب الأعلام بصوت خافت وقع فى نفسك بعض ما وقع فى نفوس الشهداء والقسيسين من الضيق والحزن . حتى إذا أهاب به القساوسة إلى الواجب وألقي بالقدح وقال : أشهد أنى مسيحى ، تفَرَّجْتَ من الهم وتنَفَّسْت تنفس الراحة



الملحمـــة

الملحمة حكاية شعرية فى الغالب لأمر خارق عجيب أو عمل حماسي عظيم له أثره في حياة شعب بأسره . فهي تختلف عن الرواية بأنها تحكى الحادث وهذه تمثله ؛ وعن التاريخ بأنها تخلق وتبالغ وتؤثر بالصـور الـكلامية الخلابة وهو يروى ولا يبتدع ، ويحقق ولا ينمق ، ويصدُق ولا يَمِين ؛ وعن القصة بأن موضوعها منتزع من حياة شعب بأسره لا من حياة شخص بعينه . فلا تـكفى أن تـكون القصيدة من المطولات ، وأن يكون موضوعها أعمال الملوك والأمراء حتى تسمى ملحمة ، بل لا بد أن يكون للحادث الذى تدور عليه صدى في تاريخ أمة أو أثر في حياة شعب كحصار طروادة عند الأغريق ، وقدوم الطرواديين إلى إيطاليا عند الرومان

نظريتان فى الملحمة : كان مذهب القدماء من أدباء الفرنج فى الملحمـة يخالف ما عليه الأدباء اليوم : فهي فى رأى عميدهم بوالو قصـة ضافية الطول مبسوطة العمل سداها الخرافة ولحمتها التلفيق . وهذا تعريف غير مانع لأنه لا يميز الملحمة من القصة ، ولا يمنع أن يدخل فى بابها جميع القصص الحماسية . وهم فضلا عن ذلك لايرون فى الملحمة إلا عملا صناعياً يبتدعه رجل واحد على نظم معين وقواعد موضوعة وأسلوب يروق الأدباء بكثرة مجازاته ودقة كناياته . وزاد بعضهم أن يكون الغرض من الملحمة تهذيب الأخلاق من طريق الإلهاء والتفريج ، وأن تـكون مضروبة على قالب الالياذة لهوميروس أو الاينييد لفرجيل ، وقد انتقد فولتير هـذه القواعد الاستبدادية ولـكنه لم يستطع أن يخرج عليها عند ما نظم ملحمته « هنرياد » . على أن أول من استبان كنه الملحمة وكشف عن حقيقتها وطبيعتها هو (فيـكو) الايطالى . فقد فطن إلى أنها تصور أخلاق العصر الذى

نشأت فيه وتمثل عاداته دون أن تتوخى التهذيب ولا أن تقصد إلى الوعظ ؛ و إن أحدثت ذلك فقد تحدثه عفواً من غير تـكلف له ولا قصد إليه .

أما المحدثون فلم يقفوا فى دراسة التاريخ الأدبى عند ثلاثة قرون أو أربعة ، ولم يقصروا النبوغ والعبقرية على هوميروس أو فرجيل ، و إنما سلكوا إلى حصائل العقل البشرى كل سبيل فى كل عصر وفى كل مصر فوجدوا في غير الالياذة والانييد مثُلا بليغة من سحر القول وحسن القصص ، ورأوا بجانب الملحمة الصناعية ملحمة أخرى طبيعية هى أقدم من كل ملحمة وأسبق من كل قاعدة تولد من ذات نفسها في مخيلة الشعب وتجرى على لسانه ، وتظهر فى صدر زمانه . فتكون عمل أمة لا عمل فرد . وسأبسط لك الكلام فى كل ملحمة على حدة بعد أن وقفتك على هذين الرأيين ، وعرفتك السبب فى نشوء الملحمتين

الملحمة الطبيعية

منشأها :

فى طفولة كل أمة على العموم تجد حادثاً أساسياً تحوم حوله أفكار أبنائها ، و يكون مادة هزجها وغنائها ، كفتح بلاد أو صد عادٍ أو تحرير وطن . يتمخض هذا الحادث عن بطل ينمو فى الخيال ، و يعظم فى الصدور ، و يكبر فى الزمن ، حتى تُنسب إليه الخوارق ، وتخلع عليه المحامد ، فتسير بذكره الرواة ، وتتحدث بفعله القصاص ، وتشيد بفضله الشعراء ، وتنتقل شهرته من فم إلى فم ، ومن جيل إلى جيل ، وهى فى خلال ذلك تتسع وتستفيض حتى تصبح سيرته لدى الشعب حديثاً وطنياً يحب أن ينشر ، وتراثاً قومياً يحرص على أن يزيد . فاذا قيض الله لهذه السيرة المتجمعة على مدى العصور شاعرا سمح القريحة فماز منها الحادث الأصلى ثم وصله بما تشعب منه أو نتج عنه من الحوادث الأخرى ، ونظم

كل ذلك بأسلوب شائق ونسق جميل ، أصبحت هذه السيرة ملحمة . كذلك ألفت الالياذة والأوذيسة وهما لا تزالان كل ما فى أيدى الناس من الملاحم الطبيعية.

ولقد كانت حروب العرب مع الروم والفرس والأحباش ، وعام الفيل ، والفتوح الاسلامية ، والحروب الصليبية ، كلها حوادث أساسية فى تاريخ العرب والاسلام قد تناولها الشعراء والرواة والقصاص فصنعوا فيها القصائد والأناشيد والحكايات ، وجسموها بالخيال ، وموهوها بالمبالغة ، وزوروها بالغرائب ، ولكن الزمن لم يتح لها ذلك الشاعر الطويل النفس الفياض القريحة ، فيصنع بها ما صنعه هوميروس بحصار طروادة ، والفردوسى بحرب إيران وطوران ، فظل أدبنا إلى اليوم خلوا من الشعر القصصى الحقيق .

فالملاحم الطبيعية إنما تتكون على طول الزمن مما تنوقل وتورث من الأغانى والأناشيد ، والأخلاق والعادات ؛ فهى تراث الأجيال وعمل الزمن . وما الشاعر الأخير إلا جامع وناظم ومهذب ومتمم . لذلك تجد عمله و إن كان جليل الأثر عظيم الخطر يضؤل بجانب عمل الشعب فينساه الناس و يغفله التاريخ حتى يمحى على طول الزمن اسمه . وليس من اليقين أن مؤلف الالياذة والأوذيسة واحد ، ولا أن هوميروس نفسه قد وجد . والناس يجهلون كل الجهل ناظم نيبلنجن الألمانية ، وأغانى رولان الفرنسية ، ومؤلف قصة عنترة ، وسيف بن ذى يزن ، وسير بنى هلال العربية .

وللملاحم الطبيعية أثر بالغ فى نفوس الشعوب ، لأنها تثير الحماسة والاعجاب فى نفوس النشء ، فتحمله على تقليد السلف فيما قاموا به من الأعمال الجسيمة ، وما اتصفوا به من الأخلاق العظيمة ؛ ولأنها تقوم مقام التاريخ ، قبل نشأته فتقفنا على الأنظمة الأولى للشعوب التى نشأت قبل أزمنة التاريخ ، وتصف بلادها وأخلاقها وعاداتها ؛ فهى مرآة ترى فيها الحياة المادية والأدبية والعقلية لكل أمة .

أشهر الملاحم الطبيعية

الالياذة والأوذيسة :

الالياذة والأوذيسة منظومتان يونانيتان نسبتا إلى هوميروس ، واستفاضتا فى الشعوب والأجيال تحملان أثر العبقرية الاغريقية ، وترددان صدى الحرب الطروادية ، وتمدان الآداب العالمية بالغذاء والقوة. موضوع الالياذة غضب أخيل ، وهو حادث بسيط من حوادث حرب طروادة وقع فى السنة العاشرة من حصارها واستغرق واحداً وخمسين يوماً . تبتدىء بشجار أخيل وأغا ممنون وتنتهى بقتل هكطور . وتنقسم هذه الملحمة إلى أربعة وعشرين نشيداً تمثلت فيها صور الحياة اليونانية بأساطيرها وعاداتها وآدابها جلية رائعة مؤثرة . وأهم أبطالها من الأغريق أغا ممنون ملك أرجوس ومسينا أمير الجيش ، ومينيلاس أخو أغا ممنون وملك اسبارطة ، وأخيل ملك الفذيوتيد ، و بتروكل صديق أخيل، ونسطور ملك بيلوس، وأوليس ملك أتيكا ؛ ومن الطرواديين هكطور وفاريس ابنا فريام ملك طروادة ، واينوس حمو فريام الخ . وللآلهة فى الإلياذة شأن خطير وأثر كبير : فزحل ومنيرفا مع الأغريق ، وأبولون والمريخ مع الطرواديين . فهم يدبرون القتال ، ويحمون الأبطال ، ويتقارعون فيما بينهم انتصارا لطائفة على أخرى .

وملخصها أن أبولون سلط الوباء على معسكر الأغريق ، فأعمل فيهم منجله انتقاماً منهم على سبيهم بنت كاهنه كويزيس ، ثم جل الخطب بوقوع الخلاف بين أغا ممنون وأخيل من أجل سبية نَفَسها الأول على الثانى فاستأثر بها دونه من غير حق . ولما عجز أخيل الباسل عن الأخذ لنفسه من أمير الجيش اعتزل الحرب وهو يكاد ينشق من الغيظ ، فرجحت كفة الطرواديين باعتزاله ، وحالفهم النصر منذ استراحوا من قتاله . ودارت

الدائرة على الأغريق بجرح ديوميد وأوليس ، وأخذ هكطور يحرق أسطولهم ، وأحدق بهم الخطر من كل جانب . فلما رأي ذلك بتروكل استعار سلاح أخيل وصمد للعدو فأجلاه عن موقفه . إلا أن أبولون أسعف الطرواديين فتصدى للبطل فأسقطه ونزع درعه ، حتى أمكن هكطور أن يضربه الضربة القاضية . وجاء نعي بتروكل إلى صديقه أخيل فسارع إلى الخنادق ، وما كادت العيون تأخذه حتى وقع الرعب في قلوب الطرواديين ، وسرت الحمية في نفوس الأغريق . فاستخلصوا جثة بتروكل . وشق على أخيل أن يطل دم صديقه ، فصالح الزعماء وأزمع قيادة الجيش . وأرسل أمه إلي فلكان إله النار تأتيه منه بسلاح ولأمة . فلما تسربل بالحديد خاض المعركة فأوقع بالطرواديين وقذف بهم فى نهر الأجزنت والتقى بهكطور فحمل عليه وقتله ، ثم شده إلى مركبته وطاف به مسحوباً على وجهه حول جدران طروادة على مشهد من أسرته الضارعة الحزينة . ثم احتفل بعد ذلك بجنازة بتروكل . وأوحى إله من الآلهة إلى فريام أبي هكطور أن يذهب إلى أخيل يسأله جثة ولده ؛ فذهب الشيخ يسترحم البطل المنتصر ، ويتوسل إليه بذكرى أبيه حتى رق له وردّ إليه أشلاء القتيل

* * *

أما موضوع الأوذيسة فهو مخاطر أوليس بعد سقوط طروادة ورجوعه إلى أثيكا بعد أن عوقته عن هذه الأوبة أقدار الآلهة المعادين عشر سنين . وتنقسم هذه الملحمة إلى أربعة وعشرين نشيداً أيضاً ، وقعت حوادثها فى خلال أربعين يوماً . وهى دون الإلياذة فى الأسلوب والقوة والجاذبية ، حتى كان هذا الاختلاف الشديد دليلا من أدلة الأستاذين الناقدين ڤيكو الإيطالى ، وولف الفرنسى ، على أن هاتين الملحمتين ليستا من صنع مؤلف واحد .

ملخصها أن أوليس لدى عودته من حصار طروادة حل عليه غضب نبتون إله البحر فأضله بين جزره وسواحله ؛ وطال نزوحه عن وطنه حتي ندبه أهله و بكاه قومه ، وحتى جرؤ الطغاة من الأمراء علي أن يستبيحوا دماره و يهلكوا ماله ، و يكرهوا بنيلوب

زوجه ، على أن تختار أحدهم لها بعلا . وغضب تلياك بن أُوليس علي حداثة سنه لانتهاك حرمته ، وانتهاب ثروته ، وابتذال فنائه ، فخرج فى البحث عن أبيه عند رفاقه من أبطال طروادة ائتماراً بمشورة الإلـهة منيرفا . فذهب إلى نسطور فى بيلوس ، و إلى منيلاس فى أسبارطة ، فقص كل منهما عليه ما كابداه فى أو بتهما من الأهوال ، ونعيا إليه بتروكل وأخيل وأغاممنون وأجاكس ؛ أما أوليس فانهما لا يعلمان شيئاً عن مصيره

وكان أُوليس في ذلك الحين أسيراً فى جزيرة « أُوجيچى » عند الحورية جاليبسو ، فظفر بالنجاة على ظهر طوف[1] ، ولـكن عاصفة هوجاء هبت عليه فقذفت به فى ساحل جزيرة (الفياسين) على حالة بين الحياة والموت ؛ فاقتاده أهلها إلى ملـكهم ألْسِينوس ، فقص عليه أُوليس ما عاناه من الشدائد منذ غادر طروادة ، فأعجب الملك بشهامته وفصاحته ، وأعدَّ له سفينة أقلته إلى أثيكا . فلما وطئت قدمه أرضه تنكر فى زى سائل ، ونزل عند الشيخ (أُوميه) حارس قطعانه . واتفق أن رجع تلياك إلى وطنه فى ذلك الحين فلقى أباه وعرفه ، وأخذا يدبران الحيلة معاً لهلاك أولئك الأمراء المعتدين ، بمعونة الخدم المخلصين . وكانت بنيلوب طوال هذه السنين قد نجحت فى مماطلة هؤلاء الخطاب الملحفين بأن علقت قبولها الخطبة على فراغها من الثوب الذى كانت تنسجه . وهيهات أن تفرغ منه ، لأنها كانت تظل النهار كله تنسج فيه ، حتى إذا جاء الليل نقضت ما نسجته . فلما طال الزمن وانقطع الرجاء من أو بة الغريب ، وكلت الحيلة ، وأهلك الخطاب الزرع والضرع ، أوشكت أن تذعن لولا أن دخل أوليس متنكراً إلى قصره وفتك بأعدائه ، وتعرف إلى زوجه الوفية بنيلوب ، وجده الشيخ لايرت ، وأخذ يجمع أهبته لمقاومة أهل المقتولين ، إلا أن مينرفا حلت في شخص منطور صديق أُوليس ومشير تلياك ، فضمنت بحكمتها لمملـكة أثيكا السلام الدائم والرخاء العميم .

---

(١) الطوف خشب يضم بعضه إلى بعض ويركب في البحر ويقال له الرمث أيضاً: Radeau

الملحمة الصناعية

تختلف الملحمة الصناعية عن الطبيعية بأنها عمل فرد واحد يخلق مادتها ، وينشىء صورتها . ولايضطلع بهذا العمل إلا الأفذاذ النوابغ من رجالات الفن ، ولكن عملهم على جودته يقل نصيبه من الذيوع ، لأنهم فى الغالب إنما ينبغون فى عصور الحضارة والرقي ، وهذا النوع لا ينفق ويروج إلا في العصور الجاهلية حينما يكون الإنسان كالطفل تروقه الخرافات وتلذه الأساطير . على أن الملحمة الصناعية إن فاتها أن تكون كتاباً مقدساً للشعب فلن يفوتها أن تخلب قلوب المتأدبين والمفكرين بالخيال الخصيب ، والتصوير الدقيق ، والأسلوب البارع ، وهى بهذا قد تبوأت من فن الشعر مكاناً ظاهراً جعلها فناً مستقلاً له خطره وأثره وجماله

فواعدها :

لا تبلغ الملحمة الصناعية درجة الكمال إلا إذا اقتبست صفات الملحمة الطبيعية ما استطاعت ، ومن أجل ذلك حق علينا أن نبسط للمتأدب بعض القواعد الخاصة عدا ما ذكرناه إجمالا عن الامكانية والجاذبية واللون المحلى الخ . فمن هذه القواعد ما يتعلق بالمؤلف ، ومنها ما يتعلق بالموضوع ، ومنها ما يتعلق بالأشخاص . فأما المؤلف : فيجب أولا أن يكون كمؤلف الملحمة الطبيعية لسان أمته وترجمان قومه ، ولن يكون كذلك إلا إذا اختار موضوعاً له صلة برغائب مواطنيه . ثانياً : أن يختفى من عصره ليظهر في عصر بطله ، فيصوره بأنظمته وعاداته وعمله . ثالثاً : أن ينسى نفسه فلا يعبر عن عواطفه الخاصة فيما يقص من الحوادث ؛ حتى لايدخل شعره فى باب الشعر الوجدانى .

وأما الموضوع فيجب أولا أن يكون مما يهم شعباً بأسره ، وسبيل ذلك أن يؤخذ

من الحوادث الوطنية التى كان لها الأثر الظاهر فى حياته . فموضوع الإنيييد مثلا مناسب لأن حلول الطروادبين إيطاليا كان بليغ الأثر فى حياة روما ، والحرب أليق الموضوعات بالملحمة إذا دارت رحاها على أمة أجنبية . أما إذا كانت حرباً أهلية فان الملحمة تفقد شرطاً لا بد منه وهو إرضاء الشعب كله ، لأن ما يسر فريقاً يسوء فريقاً آخر .

ثانياً : أن يكون واحداً ، ولا تتحقق وحدة الموضوع إلا إذا تولد بعض الحوادث من بعض ، وكان لها بالحادث الأصلى ارتباط وثيق ، وبالغاية المقصودة اتصال دقيق . فكل ما لا يحول دون هذه الغاية أو لا يسهل الوصول إليها إنما يمزق وحدة الملحمة ، ويشتت موضوعها ، ويضعف جاذبيتها . على أن مراعاة الوحدة لا يتنافى مع الحوادث العرضية الطبيعية المناسبة إذا كانت ثانوية لا تشغل ذهن القارئ عن جوهر الموضوع

(ثالثا) : أن يكون قديما ، لأن للقديم جلالا فى القلوب وأثراً فى النفوس. ذلك إلى أن التفاصيل التاريخية لحادث قديم تكون على الجملة مجهولة ، فيستطيع الشاعر أن يخترع من الحوادث الشائقة ما شاء .

وأما الأشخاص فطائفتان : طائفة الهجوم وطائفة الدفاع ، وكلتا الطائفتين تنقسم إلى ثلاث طبقات : البطل، والأشخاص الأوليون ، والأشخاص الثانويون . فالبطل هو الشخص الذى تتعلق به حركة الهجوم وقوته ، فهو روح القصة وشغل القارئ وقطب العمل ، ولا تتحقق وحدة الموضوع إلا بالغاية التى يتوخاها هو دون غيره . ولا يجوز أن يتعدد البطل حتى لا تتوزع الجاذبية فتفتر وتخمد . ويشترط فيه أن يتميز عن النظراء بصلابة العضل ، وقوة الإرادة ، وصعوبة المقادة ، وعلو الهمة ، وذكاء القريحة ، وأصالة الرأى ، وكل ما يسمو به فوق نوع الإنسان إلا الكمال ، فإنه متى بلغه أصبح فاترا مملولا لخلوه إذ ذاك مما تحدثه الأهواء والشهوات من الحركة والأثر . على أن العناية بالبطل لا تستلزم إهمال غيره ، فلا بد أن يكون للأشخاص الأوليين والثانويين فى العمل شأن وخطر ، وأن يكون

اتصالهم بالبطل سبيلا إلى ظهور نبوغه وفضله . وحذار أن يتشابه الأشخاص فى أدوارهم وأطوارهم ، فإن التشابه علة الجمود وطريق السأم . ومهما تنس فلا بد أن تتذكر أن المؤلف محتوم عليه أن يعرفنا أشخاص الملحمة بأقوالهم وأعمالهم ، لا بأوصافهم وأحوالهم .

هذا ما يتعلق بموضوع الملحمة من الأوصاف والقواعد ، أما ما يتعلق بالشكل من ترتيب الحوادث والأسلوب ، فقد ينطبق عليه ما قلناه فى الكلمة السابقة من قواعد العرض والتعقيد والحل . غير أن العرف قضى بأن تقسم الملحمة إلى أناشيد أو فصول ، وأن يكون الحل سارا تطيب به نفس القارئ ، لأن المؤلف إنما يصور فى البطل فضيلة من الفضائل فمن المستحسن أن تنتصر : كذلك أوجب ألا تزيد مدة الملحمة على سنة ، فإذا قلت عن ذلك كانت أفضل ، وأن يختار لها الأفكار النبيلة ، والصور الجميلة ، والتراكيب الأنيقة ، والاستعارات القوية ، وأن يشتمل الابتداء على براعة الاستهلال والابتهال إلى القوة الإلهية أن تمد الشاعر بالعون والإلهام .

والشعر أليق بالملاحم من النثر لقوة تأثيره وبلاغة تصويره ، ولذلك كثرت الملاحم المنظومة وقلت المنثورة .

الخوارق :

الخوارق هى دخول الآلهة أو الملائكة أو الجِنَّة بالفعل فى أعمال الناس وحوادثهم عن طريق الأحلام ، أو الرؤى ، أو الأشباح ، أو الهواتف ، أو الحلول فى صور مستعارة . فقتال الملائكة مع أحد الجيوش من الخوارق ، وما حكاه هوميروس من أن الزهرة إلهة الجمال حينما رأت (باريس) على وشك أن يقتله (مينيلاس) اختطفته وأخفته فى سحابة من الخوارق ، وهى ضرورية للملحمة ، لأنها بدونها تكون أشبه بالتاريخ أو بالقصة . ومحلها حين يتحرج الموقف ، ويشتد الأمر ، ويفوت قدرة الإنسان ، أو حين يقصد الشاعر القصصى إلى إثارة الإعجاب

والدهش . وقد كان استعمالها فى الملاحم الطبيعية معقولا مقبولا مؤثرا لنشوتها فى عصور الجهالة وعهود الفطرة ؛ حين كان الإنسان عاجزا عن تعليل الحوادث الطبيعية ، والأفاعيل الجوية ، فيسندها إلى الآلهة ، ووسطاء الآلهة عن يقين وعقيدة . أما في الملاحم الصناعية فاستعمالها أشق وأدق لظهورها فى عصور كشف العلم فيها أسرار الطبيعة ، وجلا غوامض الكون ، فلم يعد لها تلك الروعة القوية ولا ذلك الجلال الساحر . فإذا استعان بها الشاعر وهو لا يعتقدها خيف عليه التكلف والبرود والإحالة وإنكار الناس ، على أن ذلك لا يدعو إلى ترك استعمالها ، وإنما يحمل الشاعر على أن يقصد فيها ، ويقصرها على المواقف العظيمة والأعمال الحسيمة التى تستحق هذه القوة الخارقة .

أشهر الملاحم الصناعية

أشهر الملاحم الصناعية (الإينييد) لفرجيل الرومانى (٧٠—١٩ق) وموضوعها ثواء الطرواديين أجداد الرومان بإيطاليا . فقد بناها الشاعر على أن إينوس ركب البحار بعد سقوط طروادة ، ثم أرخى شرعه فى قرطاجنة ، وأقام بها زمنا طويلا عند ديدون ، ثم دنا من شواطىء إيطاليا فقاتل شعوبا مختلفة من أهليها الأصليين وانتصر عليهم أجمعين ، ثم اتخذها وطنا له تنفيذا لمشيئة القدر .

ثم (تلياك) لفنيلون الفرنسي (١٦٥١ — ١٧١٥ م) وهى ملحمة نثرية فى ثمانية عشر كتابا مأخوذة من الأساطير اليونانية ، وموضوعها خروج تلياك بن أوليس للبحث عن أبيه بارشاد منطور وسيط منيرفا إلهة الحكمة ، ووصف ما كابده وشاهده فى الأقطار المختلفة من العادات والأخلاق والأنظمة .

ثم (الشهداء) لشاتوبريان (١٧٦٨ — ١٨٤٨) وهى من البدائع النثرية فى أربعة وعشرين كتابا وصف بها النضال العنيف بين الكفر والإيمان . وقص فيها عشق فتى مسيحى يسمى (أودور) لابنة كاهن وثنى تسمى (سيمودسيه)

وما كان من اعتناقها للنصرانية واستشهادها معه فى سبيل ما تعتقد . وقد نقلنا لك قطعة منها فى فصل الجاذبية .

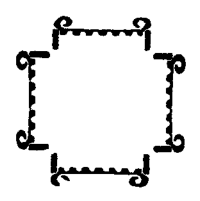
ثم (الملهاة الالهية) لدانتى الإيطالى (١٢٦٥ -- ١٣٢١) حكى فيها رحلته إلى جهنم و إلى المطهر بقيادة ڤرجيل ، ثم إلى الجنة بقيادة حبيبته بياتريس ، ووصف فيها هذه الأماكن الثلاثة وأهلها وصفا بديعا تناول الكلام في الدين والفلسفة والعلوم والسياسة . وهى قريبة الشبه بقصة المعراج .

ثم (خلاص أورشليم) لتاس الإيطالى (١٥٤٤ — ١٩٩٥) وهى حكاية الغزوة الصليبية الأولى بقيادة جودفروا فى عشرين نشيدا .

ثم (الفردوس المفقود) لملتون الانجليزي (١٦٠٨ — ١٦٧٤) فى اثنى عشر نشيدا ، وموضوعها خطيئة آدم وحواء ، وخروجهما من الجنة من جراء إبليس ووسوسته لها انتقاما منهما لفشله .

ثم (الشاهنامة) للحسن بن اسحق الفردوسى (٤١١ هـ) ، وهي ملحمة فارسية فى ستين ألف بيت نظمها فى تاريخ الأكاسرة وأخبارهم ، ووصف الحرب التى نشبت بين إيران وطوران .

ثم (ماهبهاراته) لفياسه أحد كهان الهنود ، وهى ملحمة هندية فى مائتى ألف بيت نظمها باللسان السنسكريتى قبل الميلاد بقرون يصف فيها الحرب التى شبت بين يندهو و بنى كرو .



هل عند العرب ملاحم ؟

يسهل عليك الآن بعد أن بسطت لك قواعد الملحمة وصفاتها ومميزاتها أن تشاركنى فى الاجابة عن هذا السؤال . فأما الملاحم النظمية الفصيحة أو الشعر القصصي فما أظنك تشــك فى أن العرب ليسوا فى شيء منه وإن قل . لأن مزاولته تقتضى الروية والفــكرة والعرب أهل بديهة وارتجال ، ويطلب الإلمام بطبائع الناس وأحوالهم وقد شغلوا بأنفسهم عن النظر فيمن عداهم ، ويفتقر إلى التحليل والتطويل وهم أشد الناس اختصارا للقول وأقلهم تعمقا للبحث . وقد قل تعرضهم للأسفار البعيدة ، والأخطار الشديدة ، وحرمتهم طبيعة أرضهم وبساطة دينهم وضــيق خيالهم كثرة الأساطير ، وهى من أغزر ينابيع الشعر القصصي . ولو قلنا مع هوجو إن أدوار الشعر ثلاثة كأدوار الإنسان ، وهى الغناء فى الطفولة ، والقصص في الشبيبة ، والتمثيل فى الـكهولة ؛ ففي الأول يتغنى الشاعر بما يتخيله ، وفى الثــانى يقص ما يعمله ، وفي الثالث يصور ما يتمثله ؛ ومنبع الأغانى الوهم والخيــال ، ومنبع الحماسة العظمة والجلال ، ومنبع الدرام الحقيقة والواقع ؛ ومصادر هذه المنابع الثلاثة التوراة وهوميروس وشــكسبير ؛ وقلنا أيضا إن العرب كانوا قبل الإسلام في دور الغناء أو فى طفولة الفن ، وإن ظهور الدعوة الإسلامية قطع على الجاهليين الطريق فلم يبلغوا القصص الطويل ، وإن الدين والفتوح شغلت الإسلاميين عن الملاحم ، فما بال المولدين وقد تهيأت لهم الأسباب من نضج الفــكر ، وسعة العمران ، وكثرة الاختلاط وثورة العصبية لم يأتوا بشيء منه ؟ الحق أن الشعر القصصى لو كان فى طبع العرب لدفعهم إليه حركة الشعوبية فى العصر العبــاسى كما دفعت الفردوسي إلى نظم الشاهنامة فى هذا العصر نفسه .

ملاحم بنى هلال :

على أن الشعر العامى لم يخل من هذا النوع أو ما يشبهه خلو الشعر الفصيح ؛ فانا نستطيع أن نطبق أكثر قواعد الملحمة الطبيعية على القصائد التى نظمها شعراء البدو فى حروب بنى هلال و بنى زغب[١] و بنى دياب ، فى الحجاز واليمن وافريقية ، ووصفوا بها أخلاقهم وأحوالهم وأبطالهم ، ثم تغنوا بها طويلا على (الربابة) بين النجوع والقبائل حتي جمعت فى أواخر القرن الحادى عشر فى ثمان وثلاثين قصة أو ملحمة أولاها قصة جابر وجبير ، وهما الجدان الأعليان لبنى هلال فى عهد الرسول صلى الله عليه وسلم ، ثم قصة (خضرة الشريفة) وهى أم البطل أبى زيد . وملخصها فيما زعموا أن الأمير رزقا كان تحته عشر نساء لم يرزق منهن إلا بنتين وغلاما أبتر . فلما بنى على الأميرة خضرة بنت شريف مكة ولدت له مولودا زنجيا ، لأنها رأت وهى حامل به طائرا أسود اللون قد هزم وحده

---

(١) ذكر ابن خلدون أن بنى هلال وبنى سليم بطنان من مضر كانوا الى زمن العزيز بالله الفاطمى بادين وراء الحجاز مما يلى نجد ، وكانوا يغيرون على ضواحى العراق والشام ، ويقطعون السبيل، ويهاجون الحجاج فى مكة والزوار فى المدينة ، والخلفاء العباسيون لا يملكون لهم أدبا ولا استصلاحا . فلما ولى خلافة مصر للعزيز بالله الفاطمى كان القرامطة قد غلبوا على الشام ، وكان من أشياعهم هاتان القبيلتان ، فانتزعها منهم العزيز وردهم إلى قراهم بالبحرين ، ونقل أذنابهم من بنى هلال وسليم إلى صعيد مصر فى العدوة الشرقية من نهر النيل فعاثوا فى البلاد مفسدين ، وضاق بهم ذرع الخلفاء وملوا مداراتهم فدبروا الحيل لانقاذ البلاد من شرهم . واتفق أن عامل الفاطميين فى أفريقية شق عصا الطاعة ، وبايع للعباسيين ، وقطع اسم الخليفة الفاطمى من الخطبة والطراز والرايات ، فعظم الأمر على الخليفة بالقاهرة وهو يومئذ المنتصر بالله فأشار عليه وزيره الحسن بن على أن يقرب إليه احياء هلال وسليم ، ويصطنع مشايخهم ويوليهم أعمال أفريقية ويرسلهم إليها ، فاذا فازوا كانت إحدى الحسنيين وإلا تخلص من مكرهم ، فبعث الخليفة بوزيره إلى احيائهم سنة ٤٤١ هـ ، يحرضهم على الهجرة إلى المغرب وامتلاكه ففرحوا وعبروا النيل وساروا إلى برقة برا ففتحوها ، ثم تبعهم غيرهم من بطون دياب وزغب انتجاعا للرزق ، وأصبحت أفريقية مقر هذه القبائل منذ ذلك الحين ، واقتسموا بلادها بينهم

سربا من الطيور قد اجتمع عليه ، فتمنت على الله أن ترزق ولدا مقداما كهذا الطائر ولو أسود مثله ، فحقق الله أمنيتها ورزقها أبا زيد ، فانتفى الأمير من الولد وطلق الوالدة . فخرجت به مهاجرة فلقيها فى الطريق الأمير فضل سيد زحلان فآواها وكفل ابنها . وشهر الغلام بالبطولة والفروسية حتي شب القتال يوما بين قبيلته وقبيلة أبيه ، ففتك بفرسانها فتكا ذريعا ألجأهم إلى الاستغاثة بأبيه وقد كان اعتزلهم ، فتبارز الوالد والولد وكاد أبو زيد يقتل أباه لولا أن تدخلت أمه فباحت بسر الأمر فتعانق الفارسان وعاد الفرع إلى أصله والمنفي إلى أهله .

ومنها حوادث (شامة وزهر البان) تصف رجوع الأمير سرحان إلى موطنه عن طريق البحر ووقوعه أسيرا فى يد القرصان من الفرنج واستخدامهم إياه فى رعى الخنازير ولحاق زوجه شامة به ، ثم قتال ابنه السلطان حسن لعباد النار فى اليمن بقيادة البطل أبى زيد وانتصاره على ملك الهند ورجوعهما ببنى هلال إلى أرض العرب . ثم الريادة والرحلة وهما تقصان انتجاع بنى هلال بلاد المغرب ، وحروبهم للزناتى خليفة أمير تونس ، وتتم هذه السلسلة بمعارك شعواء مع الفرس وتيمورلنك ، وغزوات دامية لوادى النيل ، وسقوط طنجة ، ومراكش .

وهذه الملاحم أشبه بالأوذيسة فى جودة التشبيهات ، وكثرة الأمثلة و بساطة الأسلوب ، وقد احتج بها ابن خلدون فى مقدمته على أن البلاغة ليست مقصورة على لسان مضر ، و إنما تكون فى اللغة العامية أيضا وضرب منها أمثلة على ذلك .

وأما الملاحم النثرية فللعرب منها فيما نعلم ملحمتان إحداهما صناعية والأخرى طبيعية وهما متفاوتتان فى الأسلوب والفكر والقيمة ، وكلتاهما لم تبلغ درجة الكمال الفنى إما لضيق فى الخيال أو ضعف في السياق أو ركاكة فى الأسلوب وهما رسالة الغفران ، وقصة عنترة .

رسالة الغفران :

هي قصة خيالية في شكل رسالة ابتدعها الفيلسوف أبو العلاء المعرى على غير مثال ولا قاعدة مرسومة ، تخيل فيها أن الشيخ على بن منصور الحلبي المعروف بابن القارح قد صعد إلى السماء وزار الجنة واطلع فى النار ورأى الصراط ولقى كثيرا من الشعراء والأدباء والعلماء فى غير مكانهم من النعيم أو الجحيم ، فكان يذكر كلا ما عمل أو قال فى الدنيا ، ويسأله بماذا استوجب غفران الله فيجيبه أن الله غفر له ببيت شعر قاله ، أو عمل صالح أتاه ، ولذلك سماها رسالة الغفران . وقد عدها بعض الكتاب فى باب المقامات ، و بعضهم عدها فى باب الروايات . ومن هؤلاء الأستاذ عبد الرحيم بك أحمد مندوب مصر في مؤتمر المستشرقين الحادى عشر الذى عقد فى باريس سنة ١٨٩٧ ؛ فقد قدم هذه الرسالة إلى المؤتمر حجة على أن الأدب العربى لم يخل من الدرامة. وعندى أن كلا الرأيين ظاهر الخطأ لأنهم لا ينكرون جميعا شدة الشبه بينها و بين الملهاة الإلهية لدانتى والفردوس المفقود لملتون ، ولم يقل أحد بأن هاتين المنظومتين روايتان ، و إنما نظمتا ودرستا على أنهما ملحمتان صناعيتان كما علمت . فلم يسوون بينهما فى النوع ويفرقون بينهما فى الاسم ؟ ألم تكن مثلهما حكايةَ حادث مبنى على أمر خارق لغرض معين ؟ ألم تكن على الأخص مثل الملهاة الإلهية في أنها عمل دينى علمى انتقادى يمثل الآداب ويصور العقائد ويصف الأخلاق والعادات فى أسلوب نقدى تهكمى جديد ؟

نعم أنا لا أزعم أن رسالة الغفران تضارع هاتين الملحمتين فى جمال الأسلوب واطراد السياق ووحدة الموضوع وقوة الجاذبية ، فان أسلوبها المسجوع المتكلف ، وألفاظها الحوشية الغريبة ، وحوادثها العرضية الفاترة ، هوشت السياق ، وأخمدت الجاذبية ، وأبعدتها من الكمال ، وعاقتها عن الذيوع ؛ ولكنى أزعم أنها ملحمة

فنية ضعيفة ابتكرها أبو العلاء فابتكر معها أكثر القواعد المعروفة لهذا النوع من الكتابة ، وهذا كثير ؟

قصة عنترة :

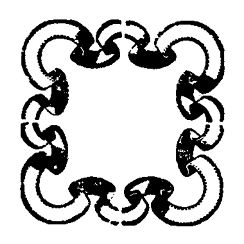
هى ملحمة طبيعية حماسية نثرية تمثل حياة العرب في الجاهلية تمثيلا صادقا ، وتصف أخلاقهم وصفا ناطقا ، بأسلوب صحيح فصيح مسجوع مطرز بقصائد منها المسموع ومنها المصنوع . تجمعت موارد هذه القصة مما سار على ألسنة الرواة والسمار طوال السنين من أخبار العرب وأيامهم ووقائعهم ، ونمت بالمناقلة والمبالغة حتي انتهت إلى رجل حافظة يدعى[1] الشيخ يوسف بن اسماعيل ، فألفها بأمر العزيز بالله الفاطمى (٣٦٥ — ٣٨٦ ﻫ) إلهاء للشعب عن التحدث بريبة حدثت فى بيته ، ثم أصدرها تباعا فى اثنين وسبعين جزءا ، ونسبها إلى الاصمعى اجلالا لقدرها واحتيالا لنشرها .

بنيت هذه الملحمة على حادثة أصلية وهى حرب داحس والغبراء التى نشبت بين عبس وذبيان قبيل الإسلام ، ثم دارت رحاها على قطب من أقطابها ، وهو عنترة بن شداد العبسى ، فذكرت منشأه على نحو ماحدث بين أبي زيد وأبيه ، ووصفت رجولته و بطولته وفصاحته وحبه وكرمه وما اتصل بذلك من عادات البدو ، كالضيافة والحماسة والشعر والغزو والسلب والثأر ؛ فهي إلياذة العرب ولاريب ، ألا إن ازدراء الجاهليين لآلهتهم ، وقلة اعتمادهم عليهم فى محاربتهم ، جرد الملحمة من خلابة الأساطير وغرابة الخوارق ، ولكن ذلك لم يضعف من جاذبية الحادث ، ولم يقلل من طلاوة السياق . ومن عيوبها ركاكة الأسلوب أحيانا وبناؤها على حروب أهلية شبت بين شعب واحد . ولا يشفع لهذا العيب

---

(١) وقيل إنه الشاعر الطبيب أبو المؤيد محمد بن الصائغ الجزرى . وممن قال بهذا الرأى الأستاذ كوسين برسيفال الذى طبع ملخصا لهذه السيرة فى باريس (أنظر المجلة الأسيوية سنة ١٨٣٣ و سنة ١٨٤١) .

ما كان بين القبائل من التدابر والتناكر والغلبة . وفي هذه الملحمة مواقف قوية فنية تدعو إلى الإعجاب والمدح كوصف مقتل عنترة فى آخر الملحمة ؛ وقد كان لامرتين طروبا منه معجبا به . وخلاصته أن الأسد الرهيص أحد خصوم عنترة الموتورين المقهورين رماه غيلة بسهم مراش مسموم ، فلما أحس فعل الموت فى جسمه الوثيق خشي على قومه من بعده شر الهزيمة وعار الفشل ، فوقف قبالة العدو الثائر ممتطيا جواده متكئا على رمحه ، وأمر جيشه بالتقهقر والنجاة ، فارتد الجيش ولبث هو واقفا يعالج سكرات الموت ، والعدو متحفز للهجوم ولكنه لا يجرؤ عليه خوفا منه حتى فاضت روحه ، وكان الجيش المهزوم قد بلغ مأمنه ، وراب الجيش الهاجم سكون عنترة وطول وقوفه ، فدبر الحيلة لكشف الأمر ، فأرسلوا إلى جواده حِجْراً تهيجه ، فلما رآها وثب وثبة خر لها فارسه على الأرض صريعا.



أحمد حسن الزيات

في أصول الأدب

محاضرات ومقالات في الأدب العربي

فهرس مفصل

لكتاب « فى أصول الأدب »

المحاضرات



المقـــــــالات

صفحة